

诺顿音乐断代史丛书

古典音乐

海顿、莫扎特与贝多芬的时代

菲利普·唐斯 著
孙国忠 沈 旋 伍维曦 孙红杰译
杨燕迪 孙国忠 孙红杰校

CLASSICAL MUSIC

THE ERA OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

诺顿音乐断代史丛书（The Norton Introduction to Music History）是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的一套音乐史系列丛书，共有六部专著组成，分别由各个断代史领域的著名学者执笔，反映了当今音乐研究的新成果，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。诺顿音乐断代史丛书延续了诺顿出版公司传播音乐学术的优秀传统，为西方音乐历史演进及其人文蕴涵的深入研究提供了引发思考的论域和视角。

《中世纪音乐》　理查德·霍平（Richard H. Hoppin）
《文艺复兴音乐》　阿兰·阿特拉斯（Allan W. Atlas）
《巴洛克音乐》　约翰·沃尔特·希尔（John Walter Hill）
《古典音乐》　菲利普·唐斯（Philip Downs）
《浪漫音乐》　列昂·普兰廷加（Leon Plantinga）
《二十世纪音乐》　罗伯特·摩根（Robert P. Morgan）


分类建议　音乐理论类
ISBN 978-7-5523-0093-2
定价：128.00元

"十二五"国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

诺顿音乐断代史丛书

古典音乐

海顿、莫扎特与贝多芬的时代

菲利普·唐斯 著
孙国忠 沈 旋 伍维曦 孙红杰译
杨燕迪 孙国忠 孙红杰校

Philip G. Downs

CLASSICAL MUSIC

THE ERA OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN



安徽大学图书馆
藏书
www.lib.ahu.edu.cn

W.W.诺顿出版有限公司
提供版权

上 海 音 乐 出 版 社

图书在版编目（CIP）数据
古典音乐——海顿、莫扎特与贝多芬的时代 / 菲利普·唐斯著；孙国忠等译；杨燕迪等校－上海：上海音乐出版社，2012.12
（诺顿音乐断代史丛书）
ISBN 978-7-5523-0093-2
Ⅰ. 古… Ⅱ. ①菲… ②孙… ③杨… Ⅲ. 古典音乐－音乐史－西方国家
Ⅳ. J609.5
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 261933 号

Copyright © 1992 by W.W.Norton & Company
Chinese translation copyright
© 2012 by Shanghai Music Publishing House Co., Ltd.
All rights reserved

古典音乐——海顿、莫扎特与贝多芬的时代
菲利普·唐斯 著
孙国忠等 译
杨燕迪等 校

出 品 人：费维耀
责任编辑：于 爽
封面设计：陆震伟
印务总监：李霄云

上海音乐出版社出版、发行
地址：上海市绍兴路 7 号 邮编：200020
上海文艺出版（集团）有限公司：www.shwenyi.com
上海音乐出版社网址：www.smph.cn
上海音乐出版社电子信箱：editor_book@smph.cn
上海文艺音像电子出版社邮箱：editor_cd@smph.cn
印刷：上海书刊印刷有限公司
开本：640×935 1/16 印张：53.25 插页：4 图、谱、文：852 面
2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷
印数：1－2,000 册
ISBN 978-7-5523-0093-2/J·0070
定价：128.00 元
读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241
郑重声明：版权所有 翻印必究

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W. W. Norton & Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1] 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000 年版；2009 年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[2] 和《文艺复兴音乐》,[3] 曼弗雷德 · 布考夫策的《巴洛克时代的音乐》,[4] 阿尔弗雷德 · 爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[5] 以及威廉 · 奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[6] 这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是"诺顿老版音乐断代史"的一个缺憾。于是,诺顿公司从 1970 年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版"诺顿音乐断代史丛书"——该丛书的英文原名为 The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自 1978 年面世以来，全部六本迟至 2005 年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德 · 霍平的《中世纪音乐》;[7] 列昂 · 普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲的音乐风格史》;[8] 罗伯特 · 摩根的《二十世纪音乐：现代欧美的音乐风格史》;[9] 菲利普 · 唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》;[10] 阿兰 · 阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》;[11] 约翰 · 沃尔特 · 希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》。[12] 这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [Anthology]，以进一步

---

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.
7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.
8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.
9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.
10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.
11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012 年 12 月于上海音乐学院

古典音乐：时代·风格·经典
（代导读）

孙国忠

西方音乐史研究的学科归属是历史音乐学（historical musicology），按照音乐历史进程划分的六个时代（era 或 period）成为这一学科独具特色的学术场域。如果仔细考量这六个时代的名称——中世纪（Medieval 或 the Middle Ages）、文艺复兴（Renaissance）、巴洛克（Baroque）、古典（Classical）、浪漫（Romantic）和二十世纪（20th Century）——我们可以发现，除了“中世纪”和“二十世纪”呈现出比较明确的历史时期的信息，中间四个时代的名称本身都蕴含着基于历史但又超越通常时间概念的文化意涵。正是由于具备了这种文化蕴意，历史音乐学视野中的“断代史”才显示出其特有的艺术积淀和史学品格。尽管这些音乐时代名称的使用早已在学科领域内达成共识，但有关这些名称的语词本义及其延伸意义一直是不少学者关注的焦点。因此，当我们面对这六个“断代史”之一的“古典”并准备探讨与之相关的时代、风格和经典等问题时，同样有必要先对“古典”这一语词进行审思。

“古典”（Classical 或 Classic）一词的褒扬意味非常明显，其核心涵义是“最优秀的”、“一流的”、“典范的”。显然，“古典”的核心涵义中已经存储了“范本”与“经典”之意，所以它的原本所指就是以古希腊、古罗马为典型代表的古典文学艺术——古典作品、古典作家（及古典学者）。“古典”之意的进一步延伸则关联到美学价值观。在此，“古典”的概念成为一种被对比和供参照的标准和尺度：“优秀”、“经典”与“典雅”作为反映审美理想的抽象概念在更为广阔的场域中显现出跨时空的普遍意义。标准和尺度是“范本”与“经典”品质外化的存在，它所具有的权威性、楷模性成为一种持续价值的意义体现。换言之，

当"古典"的所指从具体的物化对象转化为抽象理念时，与其语词符号本义对应的艺术品格已经承载了更具深意的精神追求的永恒性和经典传承的自觉意识。

以"古典"命名的音乐断代史通常指十八世纪中叶至十九世纪初欧洲音乐的发展，但为这一音乐时代钉上"古典"标签并非十八世纪本身的选择，而是紧接其后的十九世纪及二十世纪所为。在十九世纪，J.S. 巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬的作品被视为"音乐经典"，其崇高地位类似于在西方文明史上备受尊敬的文化艺术经典，这些作品理所当然地成了西方音乐舞台上所谓的"核心曲目"（core repertoire）。随着时间的进展，十九世纪以来的音乐家与音乐学者们对以往音乐历史进程的理解愈来愈深入，对自己身边的当代音乐的艺术成就也有了更清晰的认识。因此，伴随着"核心曲目"的不断壮大和丰富，"核心曲目"逐渐扩展成为"古典曲目"（classical repertoire），"古典音乐"（classical music）也开始意指从古至今能在音乐舞台上占据位置的各个时代的音乐名作。这样的"古典音乐"实际上成了"艺术音乐"（art music）的代名词。这种广义的 "古典音乐"并不是本文的讨论对象，此处将它提出只是说明"古典"用于音乐艺术存在着狭义与广义两种范畴的事实，这也更进一步表明"古典音乐"一词的多义性和复杂性。

将目光转回本文所关注的狭义层面上的"古典音乐"（Classical music）。作为西方音乐历史进程中的一个特定的时代，"古典"这一音乐史论话语中的语词依然存在着需要厘清的问题。从音乐历史演进的角度观察，"古典"已是一个得到认同的历史时期，但究竟应该如何划定"古典音乐"的具体年代，学界至今尚无统一的认识。除去常见的"教科书说法"，[1] 学界对"古典音乐"这一音乐断代史的年代划分主要有这样几种：（1）1740 年代至 1800 年代；（2）1740 年代至 1829 年；（3）整个十八世纪。前两种划分对"古典音乐"起始年代的认识是相同的，其依据是对 1740 这一特殊年份重要性的认识。1740 年见证了欧洲近代史上的两个重要事件：腓特烈大帝（Frederick the Great,1712—1786）登基普

---

1. 非学术性的音乐史教科书通常把作为音乐断代史的"古典音乐"划为 1750 年至 1827 年：1750 年 J.S. 巴赫的去世既标志着巴洛克时代的结束，也表明古典时代的开始，而 1827 年贝多芬的去世则明确告知古典时代的终结及浪漫主义音乐的登场。

鲁士王国，玛利亚 · 特蕾莎（Maria Theresa, 1717—1780）成为奥匈帝国的女王。这两个历史事件不仅对欧洲历史的进程产生了深远的影响，而且对欧洲音乐的发展也有着极为重要的意义。由于这两位君王的开明专制，欧洲音乐文化开始呈现新的气象，音乐生活空前繁荣，创作热情不断高涨。第一种时期划分将 1800 年代视为古典时代结束的理由是：作为古典风格典型代表的海顿离世和贝多芬从第一创作时期向第二创作时期的成功转变表明，古典主义音乐在达到其尽善尽美的最高境界之时，一个音乐时代的完美终止即是音乐之“古典”理想的自然呈现，一种时代艺术的完美句号意味着它正期待与接踵而至的另一种时代艺术的比照。第二种时期划分将古典时代的终结扩展至 1829 年，这一年份不仅将贝多芬的全部创作划入“古典”，而且还包括比贝多芬只晚去世两年的舒伯特（1829）。与前一种“终结”相比，这一分期显然在更广阔的语境中理解古典主义音乐的意涵——贝多芬晚期创作中的新探索、新风格和舒伯特呈现古典底蕴与浪漫色彩的独特音乐话语展示出古典高峰期与浪漫主义早期音乐实践的艺术贯通。对古典时代的第三种分期之所以将整个十八世纪作为一个整体是基于对一种时代思潮之统和现象的考量——启蒙运动在弘扬人文精神的同时，促成了欧洲音乐与音乐生活的转型，从晚期巴洛克至“前古典”再到古典盛期的时代转换与风格演变成就了西方音乐历史上最为辉煌的篇章，这百年的音乐之整合无疑构建了精华荟萃的深厚的古典传统。[2]

虽然对西方音乐之古典时代的划分存在着不同的学术理解，但学界达成共识的史实基础也相当明确：在十八世纪音乐的发展过程中，伴随社会的变迁和受文化思潮的影响，社会音乐生活发生了根本的变化，音乐家社会身份的改变必然导致创作的新路向；更为重要的是，文化氛围与艺术趣味的变化促使十八世纪音乐品味的阶段性转向，并最终确定了带有鲜明时代特征的音乐风尚，渗透其中的是由诸多音乐杰作所传递的艺术韵致和风格创造。

音乐中的“古典”是一个让人产生敬意的语词。对大多数人来讲，由此产

---

2. 有关“古典音乐”分期问题及与之密切相关的时代、地域和社会状况的阐述，可参见 Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, edited by Neal Zaslaw（Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989）, pp. 1–14。

生的最直接的联想是维也纳古典乐派的三杰。德国音乐学家埃格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht）写过一本厚重而独特的西方音乐史论著作《西方音乐》，其中第七部分“古典”的第一节以一个自问开始：“音乐的古典——叫什么”，作者的回答简明扼要：“音乐的古典标志着以海顿、莫扎特、贝多芬为核心的音乐方式。”[3]尽管这一看似老套的回答中最为醒目的依然是三位大师的名字，但更有意味的应该是句末两个不容忽视的关键词：“核心”与“音乐方式”。

核心即中心，它的位置由于形成与外围（边缘）的比较、反衬才显得重要。埃格布雷希特所强调的“音乐的古典”围绕着海顿、莫扎特、贝多芬而构建，这一中心的最终形成取决于联系外围的整体发展态势。西方音乐的整个历程是在中心（centre）和外围（periphery）的不断变化中形成艺术的演进和风格的嬗变。因此，笔者赞同“古典音乐”研究领域的著名学者尼尔 · 扎斯劳（Neal Zaslaw）教授的观点：“对西方音乐的风格和社会考察确实共享相同的准则：感知中心与外围的存在”。[4]西方音乐史上的“中心”概念具有丰富的蕴涵，它可指一座教堂、一个宫廷，也可由一个城市、一个地区或一个国家来代表。然而，无论是作为“中心点”还是作为“中心区域”，音乐中心的典型现象和基本特征都是相同的，即：在一个特定的时期内，由于某种或多种因素（政治、经济、军事、宗教、艺术等）的促发、影响，一个空间范围内的音乐发展达到了相当的高度，其繁荣的局面足以构成展示自身特点的艺术品格，自然形成的音乐流派（school）以其深广的影响力引领音乐风尚，成为一个时代的聚焦点。一个时代的音乐中心通常具有强烈的吸引力和巨大的辐射力：外围的音乐家会奔向中心区域，向他们所仰慕的大师学习或感受这片“音乐热土”的气息、氛围；中心区域成长起来的音乐家则会流向外围地区（往往是受邀前往），通过音乐创作及音乐表演，既传播中心区域特色的音乐艺术，又融入当地的音乐传统并影响和推动这一传统的发展。值得指出的是，西方音乐史上中心与外围的关系并不是呆板的“音乐地理”，而是在交流、碰撞中形成的活力互动——音乐文化的中心与外围在文化大环境与

---

3. 汉斯 · 亨利希 · 埃格布雷希特：《西方音乐》（刘经树译），长沙，湖南文艺出版社，2005 年，p. 417。
4. Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century,* p. 3。

音乐艺术本身发生变化的条件下会形成中心与外围的自然转换。另外，在某一个时间段内，同时有几个“中心点”的现象也是存在的。但是，一个音乐时代在其发展的顶峰期总会以一个最具代表性的中心来全方位地展示时代音乐的特征和风貌。[5]在十八世纪的“古典音乐”进程中，我们看到的正是这样一种中心与外围的转换和几个“中心点”之间的音乐文化互动：从代表早期意大利歌剧传统的中心威尼斯、那不勒斯到极力宣扬法兰西音乐高贵品质的巴黎，从以柏

---

5. 综观西方音乐的发展,“中心”的存在及其艺术作用和历史意义是显而易见的。在中世纪,整个欧洲的音乐中心显然是在法国,无论是宗教音乐还是世俗音乐,法国都以“领路人”的角色带动着这一时代的音乐发展。以巴黎圣母院乐派(Notre Dame school)为代表的教堂仪式音乐成为十二世纪和十三世纪所谓“古艺术”宗教音乐实践的主要内容,而普罗旺斯的游吟诗人的歌唱艺术则是同时代最成熟、最具影响力的世俗音乐形式。与文艺复兴大潮流的动向有所不同,音乐上的“文艺复兴”的中心最初并不在意大利,而是在西欧偏北方向的勃艮第地区。值得注意的是,由于贵族制度的存在,当时的欧洲既有国家的形态,又有超越国家概念的地区现象,勃艮第就是这样一个由贵族通过政治联姻和外交手段获取的贯通多国的广阔区域,其领地包括法国东北部及中东部、荷兰、比利时、卢森堡等许多地方。勃艮第地区产生了一大批优秀的音乐家,形成了在西方音乐史上影响深远的勃艮第乐派(鉴于 Burgundian school 发展中的流变,音乐史家也用 Netherlands schools 或 Franco-Flemish school 这样的术语来描述音乐史上这一优秀的作曲家群体)。勃艮第乐派并不是突然出现的,实际上它连接的正是十四世纪法国新艺术(Ars Nova)的优秀传统。勃艮第乐派的作曲家群体将马肖开创的弥撒套曲、富于表现力的经文歌和优美精致的尚松写作推向了新的高度。从“文艺复兴”中期开始,勃艮第乐派的许多作曲家(如若斯坎、罗勒、拉索等)南下意大利寻求艺术上更大的发展,并促使意大利在吸收勃艮第乐派传统精华的同时,抓住时机大力发展本土音乐文化。所以,直到“文艺复兴”后期意大利才真正成为欧洲音乐的中心,帕莱斯特里那、韦尔特、蒙泰威尔第等人正是在这样的艺术情境中开始引领音乐潮流。承继着晚期文艺复兴音乐发展的强劲势头,进入巴洛克时代的意大利依然牢牢地占据着欧洲音乐中心的地位,歌剧的诞生与传播、大型声乐曲(清唱剧与康塔塔)的发展、诸多器乐体裁的流行导致意大利音乐的影响遍及欧洲各个角落。到了巴洛克晚期,以 J.S. 巴赫为代表的德国音乐以其底蕴厚重的“宏大叙事”开始挑战意大利音乐的“霸主”地位,而相继在欧洲各主要“音乐城市”(宫廷)兴起的“前古典音乐”则以“多中心”的格局弱化了意大利的“优势”。进入到本文论域的古典时代,以维也纳为中心的德奥音乐文化圈无疑成为此后西方音乐整体发展的“精神支柱”——从维也纳古典乐派到舒伯特、勃拉姆斯,从瓦格纳、布鲁克纳到马勒、沃尔夫、理查 · 施特劳斯,德奥音乐的影响从“浪漫”一直持续到“现代”。当然,我们已经注意到十九世纪下半叶各国民族乐派形成的活跃的外围势力和法兰西民族主义对德奥音乐的抵抗。从二十世纪开始,西方音乐已逐渐显露新型的“多中心”发展态势,尤其是维也纳和巴黎成为“世纪末”之后两个最具影响力的现代音乐重镇,在那里诞生的表现主义和新古典主义掀起了“音乐革命”的浪潮。从二十世纪下半叶至今,随着“音乐美国”的崛起,西方音乐的进程以欧洲与美国的“互相遥望”构建起一种新格局,而“欧美中心”的音乐文明也正面临着当代“世界音乐”潮流愈来愈强烈的冲击。

林为中心的更具国际化视野的北德乐派到以交响曲的创作与表演而享誉全欧的曼海姆乐派，从艾斯特哈兹宫廷传出的卓越的“私人音乐”到在伦敦奏响的都市化“公众音乐”，这种城市、乐派、宫廷互动中的中心转换在反映当时欧洲音乐繁荣景象的同时，也为1780年代之后维也纳古典乐派所代表的全盛期古典主义音乐的完美体现奠定了坚实的基础。

音乐方式即广义的音乐形式，它包括与音乐创作和表演相关的各种形态，如：体裁、形式（在狭义上特指曲式或音乐结构）、音乐语言、演奏（唱）技法、乐队建制等等。与其他任何艺术的历史一样，音乐史就是音乐形式具体演变的历史，而音乐形式的演变与一个时代的审美取向和艺术趣味密切相关。受启蒙主义思潮的影响，十八世纪的美学思想深深根植于“自然”（nature）和“理性”（reason）观念，探索艺术与自然的关系和寻求理性意识的和谐性、秩序感成为这个时代美学思考和艺术审视的主要内容。对十八世纪的哲学家和思想者来讲，崇尚自然不仅是一种哲理探究，也是一种生活态度，自然的环境、自然的生活、自然的艺术成为富于时代精神的人生理想。自然意味着本真、天然，强调自然的艺术观必然推崇纯朴、明畅、简洁的艺术表达。同样，匀称的比例、平衡的结构、清晰的对比无疑是理性精神的艺术化体现。从总体上看，十八世纪音乐形式的演变在诸多方面体现了崇尚自然、追求理性的艺术思想——正歌剧的改革和喜歌剧的诞生及其迅速发展、纯器乐体裁的流行、主调织体的统领、通奏低音的隐退、功能和声体系的构建和奏鸣思维的确立，所有这一切无不反映出充满时代精神的观念和趣味。但是，对十八世纪中后期的作曲家（尤其是优秀的作曲家）而言，自然的表达、秩序感的呈现并不是束缚创造的桎梏，而是允许增添个性色彩的主流性趣味导向。因此，我们注意到，由回归自然与注重理性的艺术思想培养成长的“古典音乐”一方面形成了清新、舒朗、对称、典雅的基本风格倾向，另一方面则展示出富于个性的非对称、不规则的艺术探索。从某种意义上讲，这种现象是在更深的层面上体现了十八世纪崇尚自然与理性的美学观和具有启蒙思想的人性张扬。

如果我们将海顿、莫扎特、贝多芬的艺术贡献只是作为“古典音乐”发展的一个部分，那么古典时代就是一个由早期、中期和盛期三个阶段构成的历史进程。为了更清楚地阐明“古典”从巴洛克音乐中的分离与转变，音乐史家们提出了“前

古典”（pre-Classical）的概念，泛指维也纳古典主义（Viennese Classicism）形成之前并导向古典风格成熟的音乐实践，具体时间从1720年代至1780年左右。与“前古典”概念直接相关的是三种具有时代特征和地域色彩的音乐风格——洛可可、华丽风格和情感风格。洛可可和华丽风格原本属于艺术、文学领域的范畴，情感风格则与音乐艺术本身的表现联系更为紧密。这三种风格的涵义、来源及其在音乐史上的影响各不相同，如何看待前古典时期的时代氛围以及这三种风格的基本状况与历史意义，笔者有过自己的思考和明确的表述：

> 前古典时期的音乐风格现象是历史音乐学领域内一个比较复杂的学术问题,这种复杂性与问题对象所沉浸的时代氛围及整体的艺术走向密切相关。从1720年代至1780年的欧洲音乐文化语境来看,求变化与探新路是一种历史趋向——如何摆脱巴洛克音乐的束缚和创作适应时代审美趣味的音乐作品成为作曲家们面临的境况。从总体上观察,“洛可可”、“华丽风格”和“情感风格”从各个方面及不同程度上体现了时代的文化风貌与艺术品味。能够将这三种音乐风格联系在一起的是代表这一特殊时期艺术潮流的基本特征——以崇尚自然美的理念与更具“市民意识”的姿态表达艺术的亲切感和生活气息。在十八世纪的欧洲社会,当贵族阶层依然活跃于各种政治文化生活的同时,以中产阶级为代表的市民阶层逐渐形成一种重要的力量。在中产阶级具备了一定的经济实力之后,他们就有了参与文化构建的强烈意识。对他们来讲,文学、艺术再也不应该只有王公贵族所独享,必须面对大众。中产阶级不仅感兴趣于各种类型的艺术鉴赏,而且乐于尝试各种艺术实践活动,包括音乐的演奏、演唱。由于生活背景与价值取向的关系,中产阶级对待艺术的态度自然有别于贵族化的艺术传统,“趣味化”和“易懂性”是中产阶级听众(观众)艺术活动中最重要的期待。对作曲家而言,就是如何以新的作曲思路和音乐语言去满足这种“可听性”的期待。因此,我们就看到了前古典时期的音乐最为典型的形态特征:优雅明畅的旋律线条、以“平衡”为特色的方整性旋律结构、清晰可辨的收束与终止、丰富多彩的装饰音技艺、简洁舒朗的和声语言、灵活处理的不协和音、主调思维为基础的织体样式。这些音乐形态特征可以视作以上

三种音乐风格所共享的基本“语法准则”。这一现象实际上反映了主导当代作曲实践的创作意识：以开放的姿态和自由的选择重构当代音乐风尚。“自由”(free)与“时尚”(modern)成为前古典音乐语境中的两个“关键词”，它们的存在与意义在于以新的艺术路向和审美追求表达了一种超越传统的创作选择。[6]

洛可可（*Rococo*）作为巴洛克艺术最后阶段的一种风格形态，主要是指十七世纪末开始在法国流行的一种精致、细巧、柔和的艺术表达，无论是绘画、建筑还是庭园设计、家居装饰，这种刻意追求曲线美感和玲珑秀气的艺术风格显现出强烈的感官意欲，渗透其中的是享受人生、欢娱生活的贵族气息。音乐中的洛可可风格并不像视觉艺术领域那么明确，鉴于它特有的法国文化底蕴，通常将它与十七世纪末至十八世纪前三十年的法国音乐创作相联系，以库普兰（François Couperin,1668—1733）为代表的法国特色的小型化键盘音乐、琉特琴作品、室内乐（特别是有琉特琴加入的重奏曲）与“芭蕾歌剧”（*opéra-ballet*）堪称洛可可音乐的“精品”。将洛可可风格引入“前古典”音乐的论域，主要是因为这一路向的艺术表达中蕴含的轻盈、优雅的韵致已有明显脱离晚期巴洛克主流厚重的“宏大叙事”的倾向，而这种精巧、柔美的音乐呈现在一定程度上切合了时代的音乐趣味。但是，洛可可风格的音乐特有的强烈装饰感传递出浓郁的贵族气息，这种在精致的描绘中产生的情趣及愉悦无疑更适合小众化的娱乐。因此，在前古典时期的音乐大环境中，洛可可风格的音乐与强调“大众化”的时代主流显然存在着某种错位，这也使得洛可可不可能成为这一音乐时期中的风格主导，而只是一个“阶段性”及“地域化”的音乐现象。

能够涵盖前古典时期并形成全欧性艺术影响的是华丽风格。*Galant* 是一个法文词，其基本涵义是“风雅”和“愉悦”，[7]而基于其语词底蕴形成的延伸意义

---

6. 孙国忠：“前古典时期的音乐风格问题”，《音乐艺术》，2006 年第 2 期，pp. 73–74。
7. 笔者认为“华丽风格”并不是 *galant style* 的准确翻译，至少可以讲此译不那么完美。从这一语词本义的“风雅”、“愉悦”出发，将 *galant style* 译作“风雅风格”、“雅致风格”、“优雅风格”或“愉悦风格”都要比“华丽风格”更为贴切，因为“风流倜傥的愉悦”才是这一语词的基本涵义，而“华丽”只是它的一种体现。

则被用于言说一种现代的、现时的、时尚的、当代的风格，与之相对的自然就是老派的、过时的、陈旧的风格。[8]正是这种面向现时、融入当代的艺术旨趣完全对准了时代脉动，现代性突出、愉悦性明确的华丽风格才能够引领前古典时期音乐发展的潮流，其代表中产阶级审美取向的大众化艺术诉求真正体现了音乐风尚转型期的时代特征。为了达到大众化的目的，华丽风格的音乐写作利用多种技法来达到简洁明畅的艺术效果。在上一个时代中具有重要意义的复调织体已经失去了昔日的光耀，多声部构建中旋律声部占据了主导地位。为了衬托舒缓的和声节奏，"阿尔贝蒂低音"（*Alberti bass*）式的伴奏音型呈现出别具一格的色彩，其生动活泼、清朗雅洁的意趣使人耳目一新。华丽风格的音乐作品给人印象最为深刻的是承担音乐主要表现蕴意的旋律构建：二小节或四小节的组合形成一种乐句的规律，并且在乐句的前后关联中常常以休止符隔开，形成清晰的"气口"。这种作曲实践解构了巴洛克音乐的繁复情状和深阔意态，其简洁明畅的艺术品格清楚地体现了"趣味化"与"易懂性"的创作追求："它的基本目标就是能够引起最广大听众的兴趣，为此，无论是针对听者还是针对演奏者，音乐都应当简洁自然。这种简洁品格的形成并不只是由于正在兴起的业余音乐家圈子需求适合他们演奏能力的音乐。更应当将弱化音乐中的技巧要求视作一种艺术追求，这是在有意探寻人人能动心的艺术感染力。"[9]与洛可可的贵族化品格相对，华丽风格的音乐创作迎合了中产阶级的公众意识及其开放性的艺术姿态，这种遍及全欧的风格选择以更广阔的文化延伸和更丰富的艺术展示为一个特定时期的音乐路向和风貌做了比较明确的时代标记。[10]

当华丽风格席卷全欧之时，以腓特烈大帝在波茨坦（柏林）的宫廷为中心的北德地区音乐圈内兴起了所谓的"情感风格"（*Empfindsamer Stil*）。与该形容词相应的名词为 Empfindsamkeit，其原本的语词意义是对事物、现象（尤其是艺术蕴涵）情感因素的特殊敏感和深刻领悟，另外，人们也把它理解成多愁善感

---

8. 参见 Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*（New York and London: Norton, 1992）, p. 34。

9. 同上 , p. 36.

10. 关于十八世纪音乐中华丽风格的深入研究，可参见 Daniel Heartz, *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720—1780*（New York and London: Norton, 2003）。

的体现。这种特别注重情感意味的音乐创作不仅要求演奏者在演绎中恰如其分地传达作曲家赋予作品的“情感信息”，而且期待音乐的鉴赏者同样以超过平常聆听经验的大幅度情感反应来融入音乐的展示过程。通常认为情感风格是华丽风格的一个区域性变体，因为在体现具有时代特征的艺术理想和展示音乐的“大模样”上，情感风格与华丽风格艺术表达的基本思路是相似的。但是，在吉里 · 本达（Jiri Georg Benda,1722—1795）、W.F. 巴赫（1710—1784）和 C.P.E. 巴赫（1714—1788）这三位情感风格代表人物的作品中，我们依然可以清晰地看到这一创作路向的特色：自由运用的倚音或“叹息”音型、丰富多变的力度表达、频繁出现的半音进行、言语般的旋律形态和狂想式的音乐气质。如果将华丽风格与情感风格进行深入比较就可以看出它们的异同：

> 华丽风格期望一种优雅的品质，它可以与十八世纪的优雅时尚相匹配。它依然是一种以外表取胜的艺术，它的优雅完美反射出光彩，阻挡了深层的渗透。由于音乐的特质依然是情感，华丽风格不可能避开感情的内涵，但这种内涵的范围对那些可在公开场合展示和显现时尚的感情来说是有限的。从宁静的忧郁到机智风趣和亮丽炫耀，这一范围内的表现是颇具效果的，但华丽风格的创作必定要回避悲剧、粗野、震惊和荒谬这些意涵。情感风格的追求者拥有——有时也将他们自己限制于——华丽风格全部的优雅精妙，但是他们的意图是音乐手段的扩展，这势必就会探寻音乐表现力的发展。在情感风格的起伏多变的艺术中，可见文学浪漫主义这些征兆的音乐对应形态，比如麦克弗森（James Macpherson, 1736—1796）的《奥西恩》（*Ossian*）和珀西（Thomas Percy, 1729—1811）的《英诗辑古》（*Reliques*）。情感风格确实是一种带有地域色彩的艺术，但它的反响回荡于整个世纪，1770 年左右，它以狂飙运动的面貌重现于维也纳作曲家的身上，在这个世纪的末年，它再次受到瞩目，以潇洒自如的情感表达为特征的审美追求成为所有前进中新锐艺术家旗帜上的标语。[11]

鉴于此，情感风格不可能（或者说也不企望）得到华丽风格所拥有的广大

11. Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 65.

听众群，它所期待的只是激情投入的作曲家、技艺高超的演奏家和素养深厚的鉴赏家三者之间的艺术互动，这种富于精英思想的音乐创作显然与更具公众意识的交响曲、歌剧以及教堂音乐等大型音乐体裁有一定的距离，而较适合奏鸣曲等室内乐体裁的艺术表达。但是，情感风格的“小众化”与洛可可的“贵族化”有着本质的区别：

> “情感风格”从“华丽风格”演变而来，因此它所体现的音乐特色与这一特殊时期音乐的总体走向是一致的。尽管“情感风格”的音乐展示有着“精英化”的倾向，然而这种主观色彩强烈、艺术手法精致、适合“小范围”表演与鉴赏的音乐表现与“洛可可”音乐小众化的“贵族韵致”有着本质的区别。如果说“洛可可”音乐精致而狭小的艺术天地还留存巴洛克的贵族艺术传统，“情感风格”作曲家的创作则表达了展现智识底蕴的新的时代情怀。毫无疑问，“情感风格”的“艺术激情”在推动前古典音乐发展的同时，也为这一时期的音乐风貌增添了一种亮丽而厚实的色彩——“自然”、“愉悦”的“时代风格”中融入了某种具有情感张力和表现深意的品质。[12]

在“古典音乐”这个宽阔的断代史语境中探讨了前古典时期的三种音乐风格之后，1780 年代（也有认为是 1770 年代）形成的古典主义盛期的音乐创作及其风格发展自然是音乐之“古典”论题的主要内容。自从当代杰出的音乐学家、钢琴家查尔斯·罗森（1927— ）于 1971 年出版了他那部影响深远的专著《古典风格：海顿、莫扎特、贝多芬》[13]之后，“古典风格”就成为一个热门话题而引起许多学者的深入思考和探究。尽管对罗森个性色彩极浓的非传统的分析—批评路数和他关于“古典风格”的形成、界定与阐释存在着不同意见，[14]罗森的

---

12. 孙国忠：“前古典时期的音乐风格问题”，《音乐艺术》，2006 年第 2 期，pp. 74–75。
13. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* （New York and London: Norton, 1971; expanded edition, 1997）.
14. 对罗森的“古典风格”观念及其诠释（尤其是关于海顿创作风格的发展问题）最具挑战性的论辩，可阅读 James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* （Cambridge: Cambridge University Press,1991）。

“古典风格”观念和他建立在对海顿、莫扎特、贝多芬诸多作品详尽分析基础上的极有见地的音乐释义在学界广受赞誉。在罗森看来，“古典风格即是音乐的所有因素——动机、线条、调性、和声、节奏、分句、织体、音型法、力度等等——最完美（因而‘古典’）的均衡状态。”因此，罗森的音乐分析和艺术诠释正是“利用这个主要的洞见，一再说明材料和结构的关系，单一音乐形态和大规模形式的表达和比例的关系。”[15] 或许还可以从其他视角对音乐中的“古典风格”作出判断与解释，但罗森从技术层面（音乐语言）切入的风格审视很有说服力地阐明了海顿（1770 年之后）、莫扎特和贝多芬在“古典风格”构建中的个性化创作实践及其艺术价值的意义所在，这种通过对作品的整体构思和音乐细节展开的“技术分析”在深层次上解读了作曲家的创作意图（立意）和音乐呈现（表达），为我们解释大师杰作的艺术蕴涵指出了一条可以信赖的途径。

当音乐创作风格的探讨进入学术视野的专门论域，风格审思实际上就是一个围绕音乐本体而展开的贯通微观详析与整体考察的具体化深究。换言之，与呈现创作思维的音乐本体密切联系的创作原则、方法、技艺是音乐风格实现的基本“构件”，而分析、解读这些“构件”的特征与意蕴则成为研究者展开音乐风格理解与艺术释义的核心话语。罗森对“古典风格”的判断与诠释让我们进一步思考在维也纳古典乐派三位大师的作曲过程（compositional process）中艺术构想、音乐语言、体裁形态和结构思维的重要意义，他们的音乐探索在展示创作个性的同时，也为一个时代的音乐风格演进与最终的完美体现融入了自己的贡献。沿着罗森的理路，我们自然会去重点关注 1780 年代以来海顿、莫扎特和贝多芬作品构建中富于创意的音乐语言与充满智慧的形态整合：交响曲、协奏曲、弦乐四重奏等体裁的范式构造，奏鸣曲-奏鸣曲式思维的逻辑意义，器乐作品音响呈现的艺术旨趣与声乐表现的戏剧张力等。但是，在奠定海顿地位的《“伦敦”交响曲》、中后期弦乐四重奏和清唱剧《四季》与《创世纪》中，在莫扎特展现艺术光芒和音乐神奇的成熟期钢琴协奏曲、交响曲和歌剧《费加罗的婚事》、《唐·乔万尼》与《魔笛》中，在贝多芬让世人震撼的交响曲、协奏曲、晚期

---

15. 约瑟夫·克尔曼：《沉思音乐——挑战音乐学》（朱丹丹、汤亚汀译），北京：人民音乐出版社，2008 年，p. 132。

钢琴奏鸣曲与弦乐四重奏中，我们分明感到“古典风格”的深意并不只是作曲技术层面上的形态展示，更令人感兴趣的应该是作曲家借助技术手段所追求并最终达到的创作目的，因为这种精湛艺术所承载的是历史沉淀和精神创造。要而言之，作为对音乐作品和作曲家创造力审视的概念场，“古典风格”的观念及其体现为我们理解古典主义音乐盛期的创作辉煌和艺术价值提供了有效的视域，它使我们明白“古典音乐”的大师是如何通过对历史重新言说和寻求自我表现来把握时代精神、变革艺术传统与阐发生命意义。

罗森的“古典风格论”也再一次告诉我们：“音乐经典”具有不可替代的艺术价值和历史意义。如前所述，“古典”一词的核心涵义中已经具备了“经典”、“范本”的意蕴，从某种意义上讲，西方音乐的历史也是“音乐经典”的历史。所以，在此显然有必要顺着“古典风格论”的路向对古典时代的“音乐经典”问题略作讨论。为了更明确地论说“经典”，我们应当引入一个比“Classical”之“经典”之意更清晰的语词：Canon。在西方文化的语境中，超越了作曲技艺和音乐形态概念后的 Canon[16] 成为包含准则、典范表征的“经典”的指称。在西方音乐史学的话语中，Canon 通常用来描述显现艺术之高度价值和伟大创造力的音乐作品与作曲家，这一语词的深邃涵义尤其体现于西方艺术音乐传统的诠释。虽然在当代西方音乐学的研究中，Canon 本身以及“经典”理路的言说常常成为批评的对象，但“经典”的存在和影响是任何人都不能回避的事实。这里暂且不讨论新音乐学（New Musicology）路向的学者们对“音乐经典”发起的充满意识形态火药味的文化批判，只从历史音乐学传统的视角审视十八世纪音乐之“经典”的意义。

与西方音乐历史进程中的其他“断代史”一样，古典时代的“音乐人”群体也由真正称得上大师的“大作曲家”、次要的“二流大师”（Kleinmeister）和没有名气的音乐家组成。无数没有名气的音乐家自然早已不在后人的视野之中，进入音乐史册的主要是音乐大师、“二流大师”及其代表作。在前古典时期，洛可可风格、华丽风格、情感风格正是依靠不少“二流大师”的创作实践才得以形成，在此只需提到库普兰的拨弦古钢琴曲、康普拉（André Campra, 1660—1744）的“芭蕾

---

16. 在西方传统作曲艺术的体系里，Canon 意为一种展示技艺的音乐形态——既可指一种体现规则的复调音乐体裁，也可理解为一种通过作曲训练才能掌握的创作技巧。

歌剧”，勒克莱尔（Jean-Marie Leclair, 1697—1764）的小提琴音乐（独奏奏鸣曲、二重奏、三重奏奏鸣曲和协奏曲），凯泽（Reinhard Keiser, 1674—1739）、洛蒂（Antonio Lotti, 1667—1740）的歌剧，格劳恩（Karl Heinrich Graun, 1704—1759）的“受难康塔塔”（*passion cantata*）和 C.P.E. 巴赫的奏鸣曲、J.C. 巴赫的键盘协奏曲，我们就能回想和理解这些创作在“古典音乐”历程中的作用。其中有些作品在当时曾经是很受欢迎、好评如潮的“名作”，例如，C.P.E. 巴赫与 J.C. 巴赫的一些作品在当时受欢迎的程度甚至超过了其父亲 J.S. 巴赫的音乐。同样，在公众音乐领域最受欢迎的体裁交响曲创作方面，我们也看到了产生“二流大师”和“名作”的背景：“音乐史上没有一种体裁能与风靡于十八世纪的交响曲相媲美。仅在 1720—1810 年间，就有超过 12,000 部的交响曲存世，而实际的数量也许还要高于这个数字。交响曲的需求如此之大，它的社会功能也被广泛认可，各种规模和水平的管弦乐队应有尽有，使得作曲家们为交响曲的写作忙得不亦乐乎。”[17] 如此热闹的“交响曲繁荣”反映出这一音乐品种的“生产”与“消费”的社会化链接，在此领域造就了一批“二流大师”和“名作”是理所当然的结果。以曼海姆乐派的交响曲创作与演奏为例，十八世纪颇有影响力的音乐史家、音乐评论家查尔斯 · 伯尼（Charles Burney,1726—1814）造访曼海姆宫廷并欣赏了乐团的演奏后不禁为之倾倒：“曼海姆乐团拥有的演奏家和优秀作曲家也许要比其他任何一个欧洲管弦乐团拥有的都要多。这是一支由将军组成的军团，既善于运筹帷幄，又能冲锋陷阵。”[18] 同时代的学者舒巴特（Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739—1791）更用诗化的语言来赞美他印象中的曼海姆乐派的交响曲艺术：“强如雷鸣；渐强如急流；渐弱如清澈的小溪，缓缓流向远方；弱如春天的气息。”[19] 伯尼与舒巴特的溢美之词既是对曼海姆乐团演奏技艺的夸奖，也是对这一乐派交响曲创作风格发自内心的褒扬。作为现代人我们不可能再听到让这两位先辈那么动心的曼海姆乐团的实际演奏，但我们可以从约翰 · 施塔米茨（Johann Stamitz, 1717—1757）现存的乐谱中领悟到曼海姆乐派交响曲的风格特征。不可否认，在

---

17. Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 73.
18. Ibid., p. 77.
19. Ibid.

施塔米茨的交响曲中的确已呈现出不少在当时颇具新意的音乐形态，如：鲜明的强弱对比、渐强的高潮处理、简洁而富于动感的主题构建、变化多样的音色处理等，但与维也纳古典乐派的交响曲相比，其乐思本身及对乐思发展的控制手段依然比较简单，乐曲的整体构架尚未显现高度的凝聚力。尽管这样的作品在当时堪称“杰作”，但在历史浪潮的冲刷下它们并未成为真正的“音乐经典”。

一个时代的艺术“名作”或“杰作”也许具备了成为“经典”的潜在因素，但它能否成为“经典”则必须经过时间的考验。换言之，真正的“经典”不会过时，其表现形态和艺术完美性不仅在当时是体现最高成就的艺术典范，而且其优秀的艺术品质具有传递美感意蕴的持续力与恒久性。因此，当我们探讨“音乐经典”时，我们实际上是在论说历经时间考验、承载历史锤炼、达到艺术高度（最高峰）和呈现美之永恒的音乐作品。通常说来，“音乐经典”绝大多数出自大作曲家之手（也有少数经典之作由“二流大师”完成），因为只有大作曲家才能在把握时代脉搏的基础上敢于创造性地面对音乐传统的法则、语汇、结构和各种已有的手段，用彰显个性色彩的艺术思想与创作实践展示创作者的生命感悟和人文关怀。这样的“音乐经典”既呈现出鲜明的个性化艺术追求，又具有呼唤时代精神的强大气场，它留给人们的肯定是不受时空限制的艺术景致和普世情怀，因为其独特的艺术价值和历史意义渗透着世代连接的审美依恋。当然，大作曲家的作品并非全部都是“经典”，大师的笔下也会出现艺术价值一般甚至被历史淘汰的作品。但是，大作曲家之所以伟大是由于他们留存下来的全部作品的“主体”不仅能够强有力地推动时代的音乐潮流，而且其深刻的艺术意蕴必然获得历代鉴赏者的倾心，形成一种超越时代的审美认同感。

在此，不妨以古典主义音乐盛期最典型的代表人物海顿为例。一提到海顿，人们往往首先将他与交响曲（和弦乐四重奏）联系在一起。称他为“交响曲之父”的做法看似不那么学术，但若仔细想想，给海顿的这一尊称的确有它一定的道理。所谓“之父”（或者“之母”）的说法通常是对某一领域的发明者、奠基者、缔造者呈上的充满敬仰的名号，而海顿并不是交响曲这一音乐体裁的创立者或奠基人。众所周知，在海顿之前，数量众多的交响曲已经存在。经过前古典时期的许多交响曲作曲家（尤其是像施塔米茨和萨玛尔蒂尼这样的优秀人物）的共同努力，这一大型的公众音乐形式无论是在体裁形态、结构框架还是在乐队建制、

表演方式上都已经形成了具有本体特征的基本的艺术模式。但是，自从海顿进入到这一创作领域后，交响曲的体裁品格与形式内容都发生了变化。特别是从海顿 1770 年代的交响曲创作开始，随着作曲家的创作技艺日趋成熟和艺术想象力的不断丰富，交响曲的艺术特质已逐渐远离其源头之一——意大利歌剧序曲的那种娱乐性音乐表达，呈现在听众面前的是融入作曲家创作观念和音乐个性的艺术深意与厚度。这种深意与厚度不仅体现在海顿对交响曲整体构架和乐队编制的再思考（例如，四乐章组合的整体结构和双管编制的乐队鸣响），而且体现在作曲家以更具音乐凝聚力的交响思维来展示作品的艺术蕴涵。这里只需举一个典型的例子。被称为“告别”的《F♯小调第四十五交响曲》的“故事”有趣而耐人寻味，最后乐章（第五乐章）的音乐特色与表演方式也是“意图”明显。然而，值得指出的是：海顿音乐中的“立意”实现并不是仅仅依靠最后乐章别出心裁的“听觉—视觉”的直观性艺术表达，作曲家代表全体音乐家向尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王传递的“浓浓的思归之愁”主要靠的是交响曲整体构思和强调乐思贯穿发展的音乐呈现。毫无疑问，最后乐章中乐师们相继离开演奏席的特殊做法自然是不难理解的艺术创意，但是海顿在前面四个乐章中已经为最后乐章的视觉化“告别”做好了足够的“艺术准备”——从第一乐章非常规地建立在 F♯小调上的“激动不安”开始，整个作品的音乐逻辑就紧紧环绕着“告别”这一特殊的“立意”来呈现。作曲家通过个性化的调性布局、各乐章本身内部及乐章间的音乐关联、衍生于奏鸣思维的部分与整体间的情状组接、第四乐章与第五乐章“双终曲”（double finale）的意象连缀等作曲手段，匠心独具地表现了作品力图展示的艺术目的。换言之，“终曲”中音乐家们相继离开的“终景”并不是一个独立的“情境”，而是在创作者精心构思、缜密设置的整体性音乐过程中完成创作诉求的最终表达。在《“告别”交响曲》中我们不仅看到了大作曲家如何用音乐“讲故事”的范例，更重要的是能够感知音乐创作的“大手笔”是怎样有效地、富于感染力地呈现作品的“立意”。[20]

---

20. 对《“告别”交响曲》全面、深入的分析和对“古典风格”及其观念的独到阐释，可阅读 James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*（Cambridge: Cambridge University Press,1991）。

《“告别”交响曲》作于1772年，至今已有二百四十年，这部在当时就获得极高评价的音乐杰作从未被历史的风尘掩盖住它的光彩，两个多世纪以来它能受到历代音乐爱好者的钟爱是因为由海顿的精湛写作所呈现的艺术蕴涵能够真正撼动人的心灵。人们从《“告别”交响曲》中获得的感悟、启示应该是多方面的：普通的欣赏者从中体会到幽默的情趣，资深的爱乐人感受到器乐的兴味，专业的音乐学者沉思于风格创造的意义，敏感的思想家洞察出人性的光芒。正是这种多向度的意蕴构建和开放性的诠释空间使得海顿的许多交响曲（以及他和莫扎特、贝多芬的诸多作品）显现出承载传统的艺术精神并提供了代代关联的审美体验，“音乐经典”就是在这种沉潜久远的人文脉动中展示品格，传递神韵。“音乐经典”的存在告诉我们：伟大的作曲家之所以胜过普通的作曲家是因为他们技艺高超、富于创意，浸透人格底色的创作不仅反映出对于生活、世象、人情的态度，而且在更为宏阔的文化场域中表明了一种思想内涵或意义指向，它使艺术超越了时代与地域，让人类共享对人世间真、善、美的向往与挚爱。

历史音乐学的话语中有“早期音乐”（early music）一说，此概念泛指西方音乐历史中的前三个时代：中世纪、文艺复兴、巴洛克。[21]因此，从这一言路出发，“古典音乐”就成为与“早期音乐”相对的“近代音乐”的最初实践。在“古典音乐”的进程中，西方音乐完成了从早期探索到近代整合的转型。这种艺术的转型主要体现在两个层面。第一，从创作思维和音乐形态上观察，功能和声体系的诞生、歌剧样式的演变、现代奏鸣曲体裁的成型、奏鸣曲式的创立、交响思维的呈现、“纯音乐”的观念及表现为一种艺术传统的真正确立贡献了必须具备的基础和框架，而“范式”的构建则成为弘扬传统（或进行艺术变革）不可缺少的基准或动因。第二，从广义的音乐生活上考量，音乐赞助人体制的衰退及独立音乐家的成长、音乐学院的建立而引起的音乐教育方式的变化、私人音乐表演的继续繁荣与公众音乐会的日趋时尚、音乐研究的学科意识与音乐史学品格的初步展示，所有这一切都表明西方音乐作为一种文化形态开始在世界文明的舞台上扮演着愈来愈重要的角色。如果我们尚能接受“早期音乐”的观念，

21. 对这一概念的另一种解释是：“早期音乐”专指中世纪和文艺复兴音乐，巴洛克音乐不在其内。

那么我们不妨进一步思考“近代—现代音乐”之“整体景观”的意义——正是十八世纪以古典主义为开端的音乐实践，导致了十九世纪浪漫主义音乐蓬勃繁荣的局面，并影响到二十世纪现代主义及“后现代”音乐对“传统”、“文明”、“民族”、“世界”的再思考。总之，作为一个音乐断代史的“古典音乐”以其特有的艺术积淀和人文蕴涵，为我们深入理解西方音乐历史进程中的时代风貌和经典传承的意义提供了一个不可替代的视界。也许，这就是“古典音乐”或音乐之“古典”的魅力所在。

序　言

任何一种为一个历史时代钉标签的努力均来自于对社会变化的观察和对组合相关事件的期望。公认为易事的是可以用上“文艺复兴”、“喧扰的时期”或“炫技名家的时代”这类标签。这些用法的明显危险在于臆断，即：认为其他人对于标签意涵的理解与我们自己的理解并无二致。距离我们讨论的时代越远，越容易把几百年——甚至几千年——凑在一起，而距离我们越近，我们的详尽知识越阻止我们将它归于任何一种粗略的分类。这一进程的证据可以在这套诺顿音乐史导论［Norton Introduction to Music History］系列丛书的标题中找到。因此，前四卷所用的标题蕴含着一种品格：中世纪［Medieval］；文艺复兴［Renaissance］；巴洛克［Baroque］；古典［Classical］。标题为《浪漫音乐》［Romantic Music］的第五卷似乎遵循着同样的理念，但它的副标题依然将其与十九世纪欧洲联系在一起；而最后一卷《二十世纪音乐》［Twentieth-Century Music］则带有进一步解释的副标题：“现代欧洲与美国音乐风格史”。

我感到将“古典”这一词语用在音乐上并非易事，因为其延伸深广的运用已经导致它对不同的人显然意味着不同的事。没有一种对该词语及其品格的界定能够去除它固有的歧义。进而言之，最近这五十年对十八世纪艺术生活所有方面的如此扩展的研究，致使我们现在已经掌握的这一时期的知识是任何时代所不能相比的。甚至十八世纪对其本身的了解都不如我们对它的了解。我们也许缺乏对史实的了解，对历史的细节可能更有不清，这就要求用我们对这一时代整个进程的体察和对历史进程背后整体蕴意的全局性审视来弥补。我们开始了解得越多，这一术语就越显得无助。学者们试图平息他们对于术语永久不变

之误解的内疚心情，为此他们提出了“洛可可”[Rococo] 和“前古典”[Pre-Classical] 以及华丽风格 [style galant] 的说法，以使其都能区别于简单的“古典”之说。诸如此类的再划分，在它们不会由于过度使用而受到损害的同时，也只能显示有限的效用，因为它们不是过于限定就是过于包容。我们还是不能简单地指称十八世纪音乐，因为这样的名称可能对过去这五百年音乐中最伟大、最重要、最具有划时代大事件的时代之一产生费解：在古典时代与它之前的发展之间发生了音乐理想的广泛变化。

目前这卷的样式是这种无所适从之窘迫的结果：如何才能认识到一个近百年的时代具有某种超越地域与时间的整体性而又不遮蔽这一时代的艺术变率既迅速又持续的事实？这个问题的第一个结果是确认一个事实，即：几乎任何关于音乐的叙述——在这本书中或在其他地方——都需要通过一些相关的时期或节点来描述。换言之，必须找到一种能够分别对 1740 年的音乐与 1780 年的音乐进行讨论的方法，以便读者可以感知音乐风格的发展。因此，这就产生了将此书按有些随意的二十年为一个论述时段来进行划分的决定，同时，我尽力做到在每一个通史时段中仅仅探讨这个时代的音乐艺术作品。这一考虑必然会引发确定作品所属年代的困难，但我相信原则是合理的。在那些论述其名字凸显于本书副标题中的大作曲家的章节里，那种诱惑——离开随意的时段划分而漫游于以重要事件为基础的特定时期——已被证明是难以抗拒的：莫扎特 1781 年的维也纳之行和 1790 年海顿所喜爱的亲王之死在这两位的生命延续中是如此重要的转折，所以它们不可能被忽视。

在通史时段的内部，我试图遵循材料处理的固有范式，认识到比如像这样的一本书需要呈现多方位的用途。所以，让我们这么说，希望读者通过依次阅读相关章节，可以追踪钢琴奏鸣曲的历史、室内乐的发展、音乐哲思的兴起或音乐出版的成长。同时，本书也可用作一门关于“大作曲家”的研习，不仅是海顿、莫扎特和贝多芬，还包括如 C. P. E. 巴赫这样的不那么“伟大”的作曲家。这样的一种设想势必会形成一定的内容重复，但希望不要那么显眼。

在本书构思之初就已经形成这样的写作理念：对待这一时代音乐的基本态度是，应该不仅要关注大作曲家——它们的名字家喻户晓，它们的音乐建立起趣味的准则和供后来作曲家发展的基础——还要考虑一大批次要的作曲家，这

些“二流大师”[Kleinmeister] 也许生前享誉盛名，死后却盛名不在。毋庸置疑，对任何社会中音乐之宏观架构的理解将有助于阐明那些展示大作曲家的艺术要高于他那些次要的同代人艺术的路向。一个海顿或一个贝多芬的创作并不能诠释一个莫扎特之特别的伟大，这样的比较只能显示区别。对那种永恒的、令人烦恼不已的问题不会有任何答案：“为什么他们的同时代人不欣赏莫扎特（或海顿）的艺术品格，既然其优势在我们看来不证自明？”只有了解了例如像马丁·依·索勒 [Martìn y Soler, 1754—1806] 的《戴安娜之树》[*L'Arbore di Diana*] 或《稀奇的事》[*Una Cosa Rara*]，或者像奇马洛萨（1749—1801）的《秘婚记》[*Il Matrimonio Segreto*] 这样的作品，才能理解莫扎特离许多维也纳人尤其是那些有着宫廷背景的人的趣味有多远。换个角度讲：在那些由奇马洛萨和马丁所代表的时代趣味的地方，成熟的莫扎特如何能够摒弃刻意的复杂与浮夸的表现？我们真是幸运：我们时代的趣味已经以一种五十年前似乎不可能的方式复兴了对十八世纪艺术的兴趣。这一发展过程应该注意到了许多次要大师的创作，而且我们从现在所处的位置上可以看到，十八世纪社会的音乐生活，无论在时间上还是在空间上，有着多么丰富多彩的变化。

本书的结构曾计划要实现我所理解的作者应该满足众多不同读者需求的责任。遗憾的是，即使再多的历史研究都不能回答我们最想问的问题，也不能确切地告诉我们莫扎特所阐明的理想的钢琴演奏是怎样转化为实际音响的，或者是在约翰·施塔米茨的指挥下，曼海姆乐队是如何明确地表达乐谱中的音符的。本真性表演实践的领域发展得如此之快，它已是历经修正，而且这个领域已经变得这般专业化甚至个人化，所以我认为明智之举是不去冒险涉足这波涛汹涌之水。当然，书中会论及到这类学术研究的最重要的当代文献。本书中对单独作品的探究显然不打算遵循或建立一种特殊的方法或分析姿态。恰恰相反，论述这样一个作曲家常常努力在每部作品中体现其特色的时代，我试图分别审视那种追求个性化创作的艺术特色。

写作这样一本书的机会最初来临时就像一个美梦。如生活中的许多事情一样，现实的情况往往并不那么令人满意，因为系统地阐述一般规律的过程不可避免地要对重要的细节做出牺牲，而且书写文字显然很难胜任艺术作品的阐释。穿越地狱之路显得不那么艰难是因为有了朋友们的帮助，他们准备好为我的但丁表演维

吉尔。承蒙他们的帮助，这些年的许多时候我从他们的智慧和仁慈的回音中受益良多。在这些帮助中必须提到的是 Elaine Adair、 Jane Baldwin、 Peter Cass、Jeffrey Stokes、 James Whitby，尤其是 Dillon Parmer 和 John Glofcheskie，他们阅读了全部手稿。特别感谢 Barry Brook、 Lewis Lockwood 和 Bruce MacIntyre 三位鞭辟入里和极其宝贵的意见，不仅使本书那些过于梗概的部分得到充实，而且让另外那些过于充溢的部分显得更为精炼，但最为感激的是他们的鼓励。我心怀感恩地接受过不少同事的慷慨帮助与支持，而他们有时甚至不知道正在给予帮助。这些同事包括 Terence Bailey、 Sandra Mangsen、 Don Neville、 Richard Semmens 和 Robert Toft。

对于我的编辑 Claire Brook，我不知道还能用怎样有力的语词来传递我的谢意！还能用如何新鲜的文字来表达我诚挚的敬佩！或许最好的方式就是简简单单地说一句：我无法想象还有像她一样忙碌和充满活力的人能比她做得更好——她在本书写作的这许多年里所表现出的容忍、耐心、体贴、帮助和给人鼓舞无人可以与之相比。她确实是一个出类拔萃的人！

最后，我要感谢 Fred 和 Jeff，没有他们这本书就不会存在，还要感谢我的家人——Anne、Robin、 Dorothy 以及 Margaret——她们是本书意义的全部所在。

菲利普·唐斯

于安大略省伦敦市

插图列表

目 录



第二部分

新风格的接受：1760–1780年的音乐

第三部分

海顿：成长中的大师

第四部分
莫扎特：天才初露

第五部分
古典风格的极盛期：1780–1800

第六部分

海顿：公认的大师

第七部分

莫扎特：大器终成

第八部分

贝多芬：1770—1827

第九部分

十九世纪初作品中的十八世纪遗产

第一部分



源自巴洛克的过渡：1760年以前的音乐

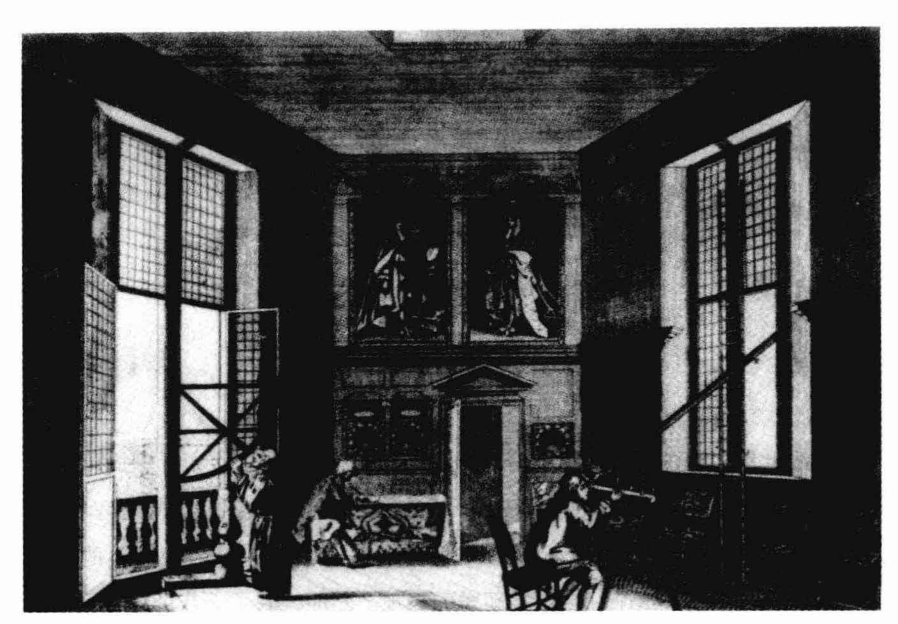
第一章
十八世纪思想的背景

十八世纪思想的主要范式传承于十七世纪的科学、数学和哲学成就之遗产。1600年代早期，欧洲社会历经艰难地接受审视世界和上帝的新的科学路向，迫害当时最伟大的科学家之一的伽利略（1564—1642）——在他人生的最后二十八年间——就是这个社会抗拒新学的表现。然而，到了十八世纪早期，勒奈·笛卡尔（1596—1650）、伊萨克·牛顿（1643—1727）和其他许多人的探究已经在拥有广泛基础的知识分子群体中引起共鸣并被完全认可。 3

这一迈向科学的新路径对于人们心灵所产生的作用无论怎样估量都不会过分：仿佛重负已被担起，它几乎堪与历史学家所指出的中世纪向文艺复兴发展时的那种变化相比拟。亚历山大·蒲柏（1688—1744）这位在多方面都堪称当代理想知识分子代表的诗人，在1728年为牛顿作如下的墓志铭：

> 自然和自然法则隐于黑茫，
> 上帝言：牛顿出世，万象澄明。
> Nature and Nature's law lay hid in night:
> God said, *Let Newton be!* and all was light.

这两行诗展示了十七世纪与十八世纪思想的差异以及这种差异在当时被认可的方式。诗人约翰·弥尔顿（1608—1674）希望其史诗《失乐园》[*Paradise Lost*, 1667]可以向人们阐明"上帝天道"实际上体现了旧观念之要义。以牛顿思想为典型代表的新态度则转向了一种理性宇宙的观念——地球和其他星球按



十七世纪末的格林威治天文台，海顿一百年后到此参观时，赫舍尔望远镜已长达四十英尺，光圈孔径为四英尺。（藏于伦敦科学博物馆）

照物理学普遍规律沿着椭圆形轨道绕着太阳运转构建了宇宙的机制。地球中心论从此被置之一旁，统治以往时代的上帝概念的威权也随之大大消解。[1]

4

这种情势唤起了人们对未来全方位的信心。这种信心的基础一方面建立在对“未开化”世界的殖民扩张上，它所支撑的信念是：那些地区的财富就等待着被开采。另一方面建立在增长的决心之上，即：人们掌握着自己的命运。这一复杂思想局面的直接结果是知识分子和新兴商人阶层中宗教怀疑主义和无神论的发展，并且产生了对政治制度的普遍质疑。

---

1. 牛顿认为，上帝在宇宙中的地位如同一位纠错者，纠正他（牛顿）构想的天体运行中小的不规则运动，例如，就像看管一部复杂机器的工程师。法国科学家皮埃尔–西蒙·德·拉普拉斯（1749—1827）在他的著作中阐述了牛顿所认识到的不规则意涵的数学事实。当他被拿破仑责备完全忽略了上帝的地位——万物创造者时，他的回答是：“阁下，我没有必要以那一点为前提。”

十七世纪见证了科学探索的兴起和众多领域的知识扩展。但是在十七世纪末，路德［Martin Luther］和加尔文［John Calvin］的改革思想已经进入了像罗马教会那样令人敬畏的教义主体，通过深层的审思，新的理性之光呈现出普世的观念。的确，理性光芒之澄明的信念使得达观的神学家坚信：理性是人的灵魂中神性之反映。甚至良知问题也受之检验。过去哲学曾因支持宗教而受到尊敬，[2] 现在它却成为一种活跃和潜在的颠覆力量，自由地通往真理仿佛在召唤的方向。

5

有几个标志展示出从迷信 [3] 通往理性主义的思想历程。对于地球只是宇宙中一微小部分而非天地万物之中心的认识已经在前面提到。宗教之宽容态度的进展在一个漫长的过程中持续发展——确实，它现在仍然未达终点——从把火刑柱作为对任何宗教异端的回答开始，人类确实在迈向进步。巫术力量之信奉——

---

2. 天主教最热忱的支持者之一托玛斯 · 阿奎纳（1225—1274）就成功地化解了亚里士多德哲学与教会之教义间的矛盾。

3. “迷信”［superstition］一词包含着不理性的意思，在思想自由的十八世纪通常也被作为宗教的同义词。伟大的历史学家爱德华 · 吉本（1737—1794）在他的《罗马帝国衰亡史》［*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*］中探寻基督教传播的原因时，其写作典型地体现了十八世纪面对宗教问题的理路。这在下面两段文字中得到充分说明，这两段均选自第十五章，第二段是最为讽刺的段落之一。

> 信仰对于凡俗的人是一种如此迫切的需要，因此任何一种神话体系的瓦解，十有八九很快就会有另一种形式的迷信取而代之。
>
> 但是，异教和哲学世界对于万能的上帝，不是向他们的理性，而是向他们的感觉亲手提出的证据，竟如此毫不在意，我们又如何能原谅呢？在基督时代，他的使徒的时代，以及他们的第一批门徒的时代，他们宣讲的教义都曾为无数的神的奇迹所证实。跛脚的能走路了，盲人能看见了，有病的痊愈了，死者复生了，恶魔被驱除了，自然规律也往往为教会的利益而暂时不起作用了。但是，希腊、罗马的圣哲们却不理睬这些惊人的奇迹，只一味忙于日常的生活和学习，对于受着精神或物质统治的世界的任何改变，似乎完全无所觉察。在提比略统治时期，整个世界，或至少在罗马帝国的一个著名的省份，出现过三小时违反自然的天地一片漆黑的情景。甚至如此神奇的，理应引起人类的惊愕、好奇和虔诚的事件，在一个注重科学和历史的时代，竟然无人注意，就那么过去了。这件事发生在塞内加和老普林尼在世的时代，他们一定亲身经历过这一奇异事件，或很快便得到关于这事的信息。这两位哲学家都曾在他们的苦心经营的著作中，记录了他们的不倦的好奇心所能收集到的一切重大自然现象，如地震、流星、彗星和日月蚀等等。但是他们俩对于自世界被创造以来，凡人的眼睛所曾亲见的那一最伟大的奇观，却都略而未谈。普林尼的作品中专有一章讲述一些性质奇特、历时较久的

>>

对不幸和疾病的古老解释，中世纪教会将此编入鬼神学［demonology］的主体部分——在这一时期迅速消解，“地狱是不灭之火燃烧的深渊”的文字意涵也失去了它的强劲力量，取而代之的是更具心灵体现的思想。

6

当理性主义呼唤智识和人类生活的理性进程之时，人性的另一面——它控制情感与感觉及做好事的欲望——则在德国的虔诚派运动、英国的循道宗与约翰·卫斯理（1703—1791）的教义中得以实现。在英国的工业化地区，建成的教堂已经赶不上社会变化的步伐，循道宗和其他非国教派别开始发挥影响。

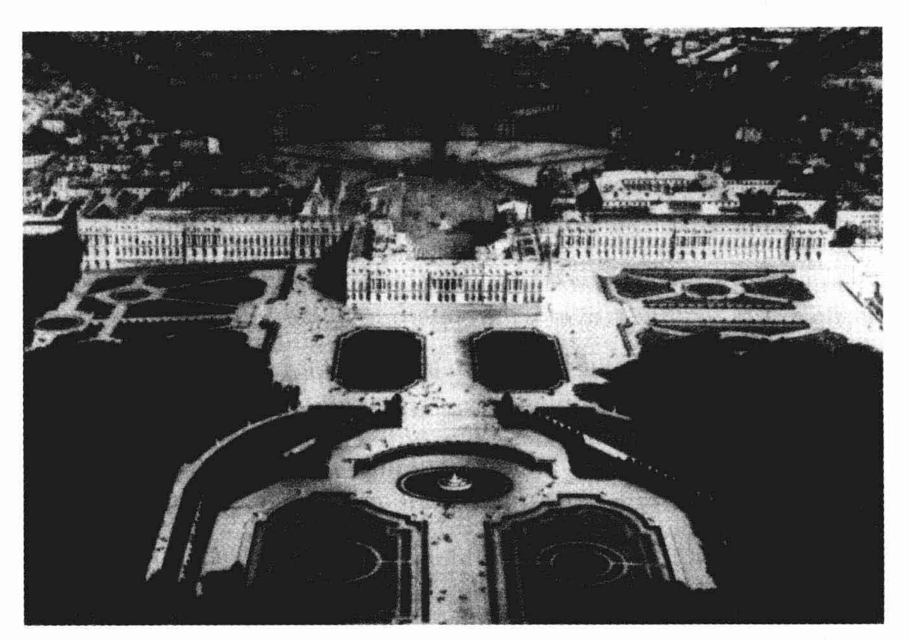
正如天主教教会所担心的，所有这些变化的结果导致了原本坚固的信仰基础的丧失。随着人们对上帝本性的质疑和对上帝、人和圣经相互关系的质疑，产生了对先前所认为人是由上帝安排的质疑，这就必然形成对整个社会秩序的挑战。一些地区都能听到专制君权的最后喘息。在英国，1647年议会对查理一世的处决终止了君权神授的争辩。1789年《人权宣言》的发表结束了法国的君权统治。其他的君主权利也在十九世纪被削弱，现如今，实际上被称为人世间上帝的君主和人民之间不成文的契约已杳无踪影。在这种不断和激烈的环境变化之下，信仰的表达必然成为个人的事情，因为在形式上宗教仪式可以像用来表达遵从一样用来掩盖怀疑。

人们对自己生活的环境有了一个新的认识——改变社会态度的知识达到了显著的高度。这是一种理路清晰的感知的发展，它似乎要把所有能察觉到的现象都融入到一个和谐的整体。换言之，天地万物的奥秘似乎最好以人类理性思想的过程来解释，而不是用上帝意旨或神话来解释。渗透于十八世纪思想的乐观主义精神主要建立在这样一个信念之上，即：科学探索是开启知识、财富和权利的大门。隐含其中的深信是：如果进入检验，科学探索可以回答一切问题。

正是这样的态度导致了蒲柏诗作的基调，自信于抗拒上帝的震慑和准备以

日蚀；但他却仅只满足于描述在恺撒被刺后奇特的天光反应，说是在那一年的绝大部分时间里太阳都显得暗淡无光。这一晦暗的季节，显然不能和耶稣受难时反自然的天昏地暗相比，但那个值得记忆的时代的大多数诗人和历史学家，却倒都对它大书特书了。

［译注：这两段译文均选自黄宜思和黄雨石翻译的《罗马帝国衰亡史》（D. M. 洛节编本）上册，北京，商务印书馆，2009年，第289页、第302-303页。］



凡尔赛宫。路易十四驾崩时，正规的园林已有135英亩，“小公园”4200英亩，“狩猎公园”的围墙已长达27英里。

摒弃傲气的那种幽默感来面对重大问题，它也说明这两个世纪在世界观上的另一个重大改变。十七世纪钟爱虚假的构想与事物的人工构建（因为自然的规律被掩藏起来，不是刻意之举就是厄运所致），例如，从凡尔赛的花园和宫殿就可以领略到人在治理环境方面展示的非凡能力。的确，这一十七世纪的伟大成就成功地将人工景观推向极致。任何可见的事物都被人为修饰，以此来履行上帝“补足大地，征服大地”的恩准。 7

与这种态度截然不同的是理解自然环境的友善之感，它给予十八世纪的人们一种对待环境的新路向，使他们能够与大自然和自然的事物共存。在景观美化方面，他们不再建造上一代人喜爱的那种笔直的小路和对称样式的花圃，而是以艺术性的随意般设计将草坪和树木几乎引向自家门前。“自然”的概念成为衡量正确性的试金石，这不仅体现在园林艺术上，而且体现于其他艺术领域，同样还涉及到宗教和社会生活。以往的时代试图把上帝想象成人的样子，以适应

社会等级的排列——上帝的权利要高于国王与教皇。十八世纪开始察看大千世界中的“上帝”，比如在未经开采的自然山岭的雄伟之中。大自然的崇高壮丽开始成为神圣的同义词。

尽管有了这些变化，十七世纪社会制度和习俗的发展势头还是被保留而得以延续。处于阵营之间权利动荡的转换时期，像英国安妮女王（1665—1714）和法国国王路易十四（1638—1715）之死这样的事件就被掩盖了，前者的结果出于议会的决议，后者的下场则与王位更替相关。当身着黑装的国王内侍布伦大公［Duc de Bouillon］说出“国王驾崩”的同时，他也宣告了一位伟大的法国国王之死代表着一个时代的结束。很快，他便以白换黑的扮相用一句“国王万岁”宣布了路易十四的重孙、才五岁的路易十五（1710—1774）的继位。

8

但是，时间仍要前行。对政体本质进行理性探索的精神开始遍布西欧，十七世纪君主政体的最后几个代表面对着他们周围艺术家和思想家们的问题及态度，其情势要比先前当政时代更为尖锐和更具批判性。法国作家让·德·拉·布吕耶尔（1645—1696）就向公众和路易十四阐明了其君主政体理想的严重缺失以及对于荣耀的追求如何使国王的臣民沦为贫困。他以如下简洁的提问——选自其《品格论》［*Caractères*，1688］一文——来表达他的观点：

> 是羊群为牧羊人，还是牧羊人为羊群？
>
> 如果人们在人世间感觉不到比得知被爱更自然、更感恩、更有益的快乐，如果国王们也是普通百姓的话，他们会不惜代价换取民心吗？[4]

这种十七世纪的自由思想在当时是罕见的。然而，到了十八世纪，类似的思想表达则颇为普遍，从亚历山大·蒲柏在其诗作《夺发记》［*The Rape of the Lock*，1714］描述他的王国、安妮女王和她的习惯——尤其是她的豪饮远胜于品茶的习惯——的文风中可以感受到时代的新风尚。谈及拥有国家最高权力的汉普顿宫廷的皇宫时，他这样写道：

---

4. Jean de La Bruyère，*Du souverain ou de la république*（Paris: Firmin Didot，1858）.

大不列颠政客经常前来聚会说话，
预卜异国暴政垮，乐谈周边艳事杂；
啊！统领英伦三地的安妮女王陛下，
君临驾到询国事，更愿在此品品茶。
Here Britain's statesmen oft fall foredoom
Of foreign tyrants, and of nymphs at home;
Here, thou, great ANNA! whom three realms obey,
Dost sometimes counsel take—and sometimes tea.[5]

这几行诗中由突降法［anticlimax］形成的讽刺意涵戳穿了泡影。伟人也是人，他们像其他凡人一样也有自身的弱点。面对这样的抨击，君权神授[6]的说教还有什么机会？

艺术与哲人

这是一个人们热衷于网罗世上所有知识的时代。它是百科全书的时代，为了完成这项任务，钱伯斯［Chambers］的《百科辞典》［*Cyclopaedia*］于1728年面世，更让人期盼的法国《百科全书》［*Encyclopédie*］在1751年问世。为努力定义他们囊括的主题内容，这种综合类著作的作者们不得不继续推进探索的进程。正如艺术家引发社会对制度问题的理性提问和科学家同样理性地探究物理和数学问题，哲学家也试图审思美学问题——就是研究艺术的感知方式。巨著一部接一部地出现，这种情况以前从未有过。这些著述对各种艺术门类进行了详细的研究，并试图构建各门艺术独具的功能与它们各自的特征。 9

---

5. Anlexander Pope, *The Rape of the Lock*, canto 3, lines 5-8.
6. 英国国王查尔斯一世丢掉脑袋的原因就是他相信国王只需要向上帝说明自己的行为，也就是说他们听从"神授"的安排。由于英国自1688年以来一直是一个由议会主政的君主立宪国，所以1776年的美国革命只反抗殖民统治，并不反对君主制度。另一方面，法国和其他大多数欧洲国家一样，直到1789年的革命前一直保持着绝对的君主制度。

对几乎所有努力探讨艺术的哲学论著来讲有着两个共同的基本前提。第一，人并不是生来就具备天生的道德标准和上帝意识，而仅仅是通过感官的证实才能形成，[7] 这一点很难被那些坚信宗教正统观念的人们所接受。第二，牢固地坚持亚里士多德的箴言“艺术模仿自然”。鉴于这一认识被广泛接受，这一前提也就从未受到质疑，但能使艺术展现其真的方法则需要检验。

英国哲学家和语文学家詹姆斯 · 哈里斯(1709—1780)于1744年写作了《论音乐、绘画与诗歌》一书，在书中他开始“思考它们的相同与不同之处；哪门艺术从总体上看要比其他两门更加美妙”。[8] 他这样陈述其论点的前提：

> ……大脑通过感官感知自然世界及其影响,也感知其他心绪及其影响。通过同样的感官,艺术展示感知中的模仿,不是模仿这个自然世界的一些部分或影响,就是模仿感知带来的激情、生动和其他影响。然而,艺术与自然之间就是有着这样的差异;自然通过所有的感觉传达感知,而艺术只用了两种感觉,那就是视觉与听觉。

因此，正如哈里斯所说，绘画可以很好地模仿颜色与形状，因为它是通过眼睛来传递，而音乐通过耳朵的介入可以很好模仿的仅是动感和声响。他接着论述：像音乐一样，诗歌只能模仿动感和声响，因为它也是通过耳朵来感知。然而，通常的共识是诗歌所用的声音与观念相称；因此诗歌可以“像语言所能表达那样地”尽情模仿。在他着手详细考察每门艺术之前，哈里斯即时的结论是全部三门艺术“都能模拟或模仿，所不同的是它们用不同的手段进行模仿”。

法国作家阿贝 · 夏尔 · 巴铎(1713—1780)于1747年出版了一本名为《艺术原理通论》[Traité sur les Beaux-Arts réduits à un même principe]的著作，[9] 这

7. 这一观点表明了一种在当时普遍的哲学思考,称之为“经验主义”[empiricism]。

8. James Harris, *Three Treatises, The Second Concerning Music, Painting and Poetry* (2nd. ed. London, 1765); facsimile reprint, Garland, New York, 1970. 所有引文都选自第一章。

9. 所选巴铎的全部引文都引自该书的第一版。它们分别可见于该书的第11、14、299、30、267、268、279和282页。由本书作者英译。

本书原是当时最具影响力的美学著作之一，尤其在德国影响很大，他所提出的许多有趣的观点阐明了十八世纪的文人雅士探讨艺术的路向。他似乎尚不知稍早已有关于相同论题的思考，例如哈里斯的思考，因为他的写作显示好像他是第一个认识到亚里士多德"艺术模仿自然"之学说的全部要义，并且是向人类揭示其珍贵的第一人。但是，对他之言很难完全相信，因为他的许多想法当时已经存在，况且，他和哈里斯的学术探究在构想与细节上还有一些共同点。

与哈里斯一样，巴铎也认为我们得到的是我们感觉已经意识到的东西。因此，"我们不能从我们自身产生，我们只能以我们从现实中得知的相关特征来描述想象。"甚至天才都不应该试图逾越此限："他的作用不在于想象它可能是什么而是在于发现它是什么。"人们一直在探寻真、善、美，所有这一切都可以在大自然中发现。巴铎认为科学的目标是真，而优美艺术的目标是美和善，于是，这就构成了普遍认同的艺术和道德之间的联系。在一段意味深长的话语中——对于理解这一时代有着关键意义——巴铎强调了十八世纪的信条，即：艺术的本质"并非真而是真的体现……艺术的杰作是这样的作品：它们能如此出色地模仿自然以致人们将它们当作自然本身。"这在一部如此惯常诉诸感情而非理性的著作中就显得矛盾了，因为巴铎的论断是一种智识优势高于感情轻信的展示。

这一研究的范围由此推断而界定，即：原始人有三种表达他自已的手段：通过说话的声调、通过语词、通过姿势（例如舞蹈）。所以，巴铎的结论势必进一步确定其模仿论特定原则的整体性。他说：

> 尽管诗歌、音乐和舞蹈有时按人们的意愿被区分开来，但是大自然创造它们为求整合，并能一起通向同一目标。

11

然而，关于音乐他也是说了一些有意思的话。由于赞同艺术之根本的表现目的，巴铎肯定相信音乐必须表现什么东西。不依赖于歌词，音乐的表现力无疑会减弱，但是，"没有歌词音乐依然是音乐。"这就再一次维持了传统的观点："音乐的主要目的必须是激情的模仿……"巴铎准备进一步延展其历史推断。他说：



《舞之欢愉》。华托的版画显示跳舞是一种体态和风度的操练：两位舞者在表演，其他人在观看。藏于巴黎卢浮宫。

……如果说话的声调和姿势在它们逐渐被调整之前已具有意义，它们必然将此意义保存于音乐与舞蹈之中。正如语词被放入诗句时保存了它们的意义。所以，所有的音乐和所有的舞蹈音乐必定有意义……艺术所附加到声调和姿势的任何东西必然有助于增强这一意义并使其表达更有所指。

他甚至准备将他的推论发展到转化为准则的地步：

如果我想说我不能从我不理解的争论中得到乐趣，那么我的坦言可能是无可指摘的。但让我斗胆地说关于一首乐曲的相同情况……

12

在抵挡了预料中的另一个诉诸“感情”而非理性的抨击后，他继续说道：

音乐通过音调感染于我，语言对我也是自然的：如果我对之不能理解，那么艺术已经腐蚀了自然而不是为其增添完美。

换言之，巴铎这位高雅趣味的人听不懂的任何音乐都不可能是好音乐。巴铎论及，每当他要求作曲家向他指明其作品中那些最让自己愉悦的部分时，作曲家指出的总是那些最能清晰阐明表现特质的片段或作品。作者以此作为结语："所有音乐中最差劲的就是缺乏特征属性的音乐。"

巴铎的思想在十八世纪深深地影响了人们思考艺术的方向，但它们并不被普遍接受。他的同胞、百科全书派的推动者丹尼斯·狄德罗（1713—1784）在一封发表于 1751 年的长信中对他进行了批判，虽然狄德罗在此概论的对象不是音乐。[10]

驻足观察一下先前那些由哲学家和文学家表达的思想是很有意义的。确实，作为文化人，哈里斯和巴铎在诗歌高于音乐与其他艺术的认识上得出了相似和并不令人惊奇的结论。

作为哲学家的音乐家

十八世纪的音乐家同样也拿起笔来系统地阐述和宣扬他们的思想。意料之中的是，他们的大多数著述都论及音乐技术问题而不是独立的美学，而且这类著作都会受到及时的关注。从两位独立和有远见的音乐家约翰 · 马特松（1681—1764）和查尔斯 · 阿维森（1709—1770）的写作中可以看出许多作曲家思考他们的艺术及哲学基础的路向。

13

更确切地说，马特松属于上一个时代，但他最全面的论著《完美的乐正》[*Der*

---

10. 在他所编的《音乐辞典》（巴黎，1768）中，让 · 雅克 · 卢梭对"奏鸣曲"这一音乐概念及意义进行了如下的阐述："器乐赋予歌曲生命并增加其表现力，但绝不能取代它。为了搞清我们总感困惑的奏鸣曲的混杂意涵，我们或许也应该像不成熟的画家那样在其绘画下方写上：'这是一棵树'，'这是一个人'。我从不会忘记名人伯纳德 · 德 · 冯特奈[Bernard de Fontenelle, 1657—1757]的妙语，当他被这些永不见终止的器乐曲激怒时，他急不可待地大声叫道：'奏鸣曲，你到底想要我什么？'卢梭的观点很鲜明：没有歌词的音乐或多或少总有些愉悦感，但却是没有意味的声音。"作者英译。

volkommene Capellmeister］注明的日期是1739年，而且此书直到十八世纪末都在广泛使用。我们确实已知路德维希·范·贝多芬也有此书，而且相信他在为歌词谱曲方面的许多想法都基于它的规训。阿维森的《论音乐表现》［*An Essay on Musical Expression*］并非一本论述全面的著作，他的影响也不如马特松那样大。然而，他是英语世界中讨论这一问题的最早的作者之一，而且他阐明了一些重要的观点。

两位音乐家均同意哲学家们关于音乐教化作用的论说：音乐的目的是使听者热爱善、美及讲道德，憎恨恶行。马特松说：

> 这是道德训导的一个方面，完美的音乐大师自己必须遵守道德，这样他才能用他的音调恰当地表现美德与丑恶，以启迪他的听众爱憎分明。最重要的是，因为音乐的正确用途就是成为一门道德课。[11]

同样的观念，阿维森的表述就不那么教条：

> 我们也许敢肯定，正是音乐的独特品质唤起了社交和欢欣的热情，并抑制了相反的情绪。[12]

他们也认同艺术模仿自然，但他们直言不讳地否定简单模仿的价值。所以，阿维森说："作为模仿艺术，音乐的表现力极其有限"，[13] 并且补充道，要使模仿成为艺术的最重要方面，就是把它减少到最低程度。他进而提出一种特殊和内在感觉的存在……一种要比外在感觉精妙许多的禀赋，[14] 具备这种禀赋的人才有能力去欣赏旋律与和声。他注意到这种特殊感觉的刺激不会导致厌倦或厌恶，这种情况有时会通过我们知晓的五种感觉而显现。当音乐表现的作用添加到旋

---

11. Johann Mattheson， *Der volkommene Capellmeister*， revised trans. with Critical Commentary by Ernest C. Harriss （Ann Arbor， 1981）， p. 123.
12. Charles Avison， *An Essay on Musical Expression* （London， 1753; facsimile edition New York， 1967）， p. 4.
13. *Ibid.*， p. 60.
14. *Ibid.*， p. 2.

律与和声时，那么激情或感情就得到发挥，音乐的全部力量就得到体现。

在马特松和阿维森这两位作者之间，我们刚好可以从这一点上看出十八世纪对音乐的看法是如何变化的。作为巴洛克晚期的代表人物，马特松依然坚守这样的观念——一个作曲家的使命在于唤起各种各样的激情或感情，从微妙的情感如爱、怜悯和忧郁，到恨、倔强和多变无常。他相信通过运用特定的调性、速度、力度与音型可以达到这一目的。这种观念通常被认为属于“情感类型论”，英语称之为 Doctrine of Affections， 德语称之为 Affektenlehre。此外，他还宣扬这样的观点，即：舞蹈，例如巴斯皮耶应当自始至终地表达一种普遍性的感情或品格。[译注：Passepied， 十七世纪在法国流行的一种快三步舞，作为舞蹈先出现在芭蕾中，后作为舞曲进入当时的组曲作品。] 他指出： 14

> 巴斯皮耶无论是在器乐曲中出现还是作为舞蹈，其性质都与轻浮紧密关联；因为这样的巴斯皮耶有着活跃和多变的状态，却完全不能展示热情、激情或热切，这些特殊性我们可在吉格舞曲中碰到。同时，这样的轻浮也谈不上令人有什么讨厌或不快，倒是有点愉悦感，正像女人的那种小脾气，并不失其吸引力。[15]

另一方面，阿维森否认音乐可以引发负面的情绪状态，如憎恨、嫉妒、愤怒与报仇。当他提及作曲家可任意选用不同技法如“升号或降号调，慢板或快板乐章，断奏，延音或流畅运弓……”[16] 等等的同时，他并没有将这些手段与具体的表现效果明确地联系在一起。

虽然马特松这位 J. S. 巴赫的同代人一只脚踏在过去，我们还是应该认识到，他像阿维森一样，表达了 1740 年代的看法。两位作曲家都主张作品中展现变化的必要性。马特松告诉他的读者，无论是独奏奏鸣曲还是重奏奏鸣曲，都应该包含一些人人都能听的东西，不管他们的品味或心情如何；阿维森则建议调性的变化，调性变化既可以在一个乐章的内部，也可体现于一部作品的两个乐章之间。

---

15. Mattheson， *op. cit.*， p. 460.
16. Avison， *op. cit.*， p. 74.

若不了解他们的异同之处我们就无法读懂这两位作者。马特松的著作将他明确地置于启蒙运动的传统之中。[17] 音乐的一切都可以理性地来解释，因为艺术被认为是一种尽管极为复杂但具有逻辑意义的因果联系。马特松无数的感情范畴与他的探析准备——例如，说明嫉妒感构成“七情”，然后再为它们定名——引起了现代读者对他勤奋钻研的惊叹，同时对这种关于人类感情的机械论认识也只能宽容一笑。这些读者发现同样很难接受阿维森的全部思想。

15 他关于特殊音乐感觉的思想有一定影响力，尽管它直到十八世纪很晚的时候才又被接受。但是，像巴铎一样，阿维森太过于强调诉诸情感，而他的读者却在此寻求着理性。虽然他的著作名为《论音乐表现》，但他在作以下陈述时则不得不接受失败：

> 说到底，或者可以说的是：《论音乐表现》的力量和雅意是一种太精妙的意涵，以至于很难用语词来确定；它是一种趣味问题，并非理性所思，所以，对它的理解，实例远甚于准则。[18]

音乐审美引起的这些问题，无论是由哈里斯与巴铎这样的哲学家还是由马特松与阿维森这样的专业音乐家来探讨，当时并没有得到完全满意的解答，至少在现代的读者看来是这样。然而，在他们自己的时代，无疑他们是成功的。

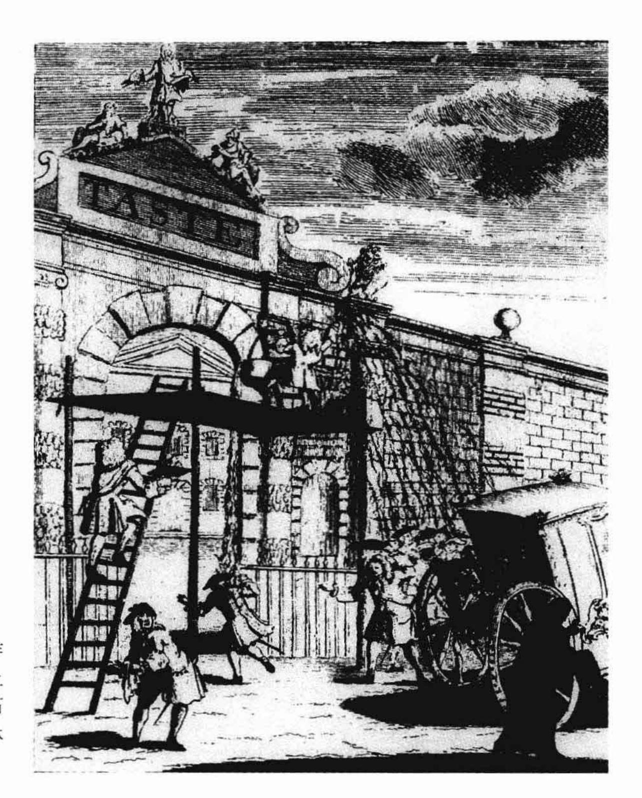
“趣味”在十八世纪的重要性

我们注意到，在所有这些思想者中，有一个包含若干前提的共同信念，他们与自己所处社会中的大部分人共同面对它们。他们并不质疑那些前提，而是寻求协调它们与音乐事实之间的关系。他们在自己的时代能够成功的原因之一或

---

17. “启蒙运动”可谓“理性时代”的同义词，它指一个特定的时代，在这个时代中，通过对一切事物的理性质疑形成对诸多社会责任和态度的重新审视。

18. Avison，*op. cit.*, p. 81.



威廉·霍加斯的讽刺画。画作表现时髦的柏林顿勋爵正爬上梯子去帮亚历山大·蒲柏刷石灰水。霍加斯将蒲柏视作柏林顿的宣传员。

许是他们的看法得到了认可：那个时代的有文化、有教养的社会必须以相似的方式来回应一种艺术的激励。十八世纪的民众对艺术作品形成普遍回应的信任比不上他们对社会某一部分的正确回应的信任，也不及他们的另一个信任——得到合适和必要教育的整个社会可以共享那个正确的回应。在这一见证人人平等之理想诞生的时代，所有人的不平等由出身所致，但是他们有权利使自己得到平等。鉴于此，十八世纪乐于看到像共济会这些运动的兴起，这一运动形成了相同精神的结盟及其普世性追求。十八世纪看来像是一个法则与规章的时代——一个礼数为终极审视和“趣味”为首要思量的时代。由于这一原因，以后的时代将它看作这样一个特殊时期：在此，形式比内容更重要，方法比问题更重要。十八世纪的社会则从未以这一视角来观察自己。

或许我们所有的这些作者最突出的展示就是对理性进程的共同信念，它仍然

16 必须考虑与之相对的感情或情感原则。这只是又一种对持久不变的人性两极状态的表述，但这种两极化的张力处在一个音乐历史时代的中心——这个时代就是通常所指的古典时代。对十八世纪的进一步探究将不仅显示其社交生活，还将呈现这一时代的艺术生命力在何种程度上依靠对持续性调整的认识，它要求在智识与情感、逻辑与感情——头脑与心灵——之间作出平衡。

第二章
社会中的音乐家

皮埃尔-奥古斯丁·卡隆·德·博马舍（1732—1799）在他的戏剧《塞维利亚理发师》[*La Barbier de Séville*，1775] 中把唐·巴西利奥这一角色形容为“见钱下跪”[*à genoux devant un écu*][1]。这样的形容代表了当时对一般音乐家的普遍看法。音乐家以其艺术所能的任何方式来维生，因为对大多数音乐家来讲，不论你才华出众还是技艺平庸，赚钱都是那么艰难。的确，愤世嫉俗者很可能指出这种情况的改变如此微小。那么，如今可以一再发现：有独创性的创作天才被忽视了，大笔的重金奖赏通常都给了昙花一现的演奏家。形成十八世纪生活所有方面特征之变化的那种集中的发展势头还是慢而稳地对艺术家的社会地位产生了影响——一些方面得到改善，另一些方面则更加糟糕。 17

在较早时代人们的眼里，艺术家就是那种对一门技艺有着强烈爱好并具备才能的人物，这种技艺能够通过实践和学习来提高与改进。这一概念几乎抹煞了创作类艺术家与裁缝的区别：裁缝的工作是裁剪布料，缝制让社会增添色彩的服饰，画家与音乐家则以他们自己的方式装饰着社会。然而，大约到了十八世纪中叶，“天才”这个词开始呈现新的意义，特指那种有着超凡想象并激发知识力量的艺术家——这类艺术家是天生的，不是后天能造就的。它将展示十八世纪如何形成上帝之超群卓越显现人间的观念。“天才”一词的新蕴涵成为对“神在人”的重新理解。由此产生了灵感——神之气息通向心灵——激发艺术创作的思想。直到十九世纪对艺术家的看法才与先前有了真正的区别——他们开始被看作祭司似的神灵真义的启示人。

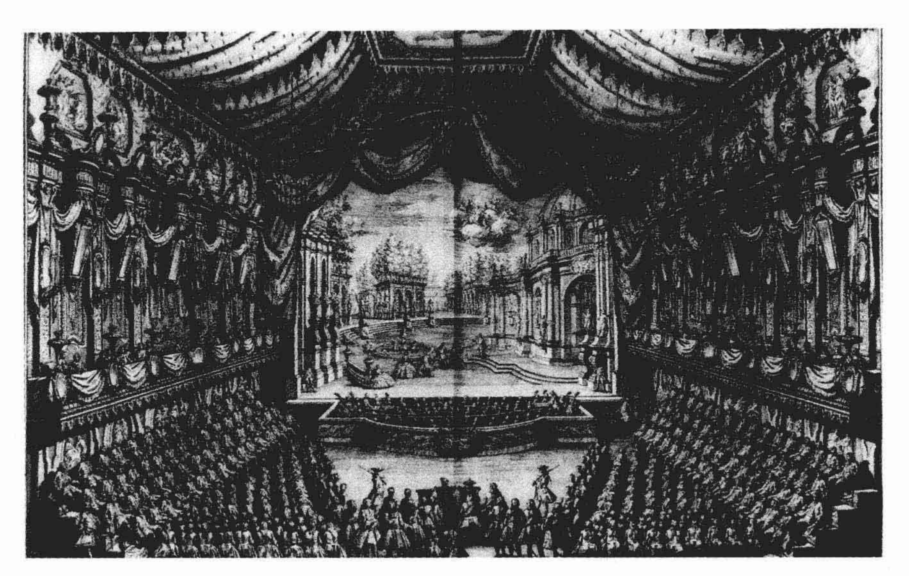
1. 第一幕，第六场。

赞助体系

18 虽然艺术家地位的明显改变直到贝多芬这里才彻底形成，灵感激发艺术创作的思想确实影响了一些哲学家和历史学家看待艺术家与其社会关系的思路。应该对由此带来的实际结果进行考察，因为它们影响到音乐家赖以生存的各种方式。古老的赞助制度——在这一制度下艺术家依靠赞助人获得生活之必需的保证——继续存在着，它既可以是对一部作品创作期间的赞助，也可以是对艺术家的一种长期赞助。另一方面，出版业的成长和公众音乐会的发展保持着与过去更为若即若离的联系，它们是十八世纪音乐生活对现代世界最重要的贡献之一。

十八世纪中叶音乐家生活中的一个最重要问题或许是找到一个职位，因为这类位置常常会决定他创作的性质与创作力的程度。在赞助制度下，有钱人赞助贫困的艺术家，作为回报，赞助人也在某种程度上能够控制艺术家的创作。与二十世纪的感情相比，十八世纪的感情与这样的赞助制度显然并不那么抵触。那时，社会结构及社会职责中依然存有封建等级制度的诸多遗风，因此，音乐家通常能够接受在国王或贵族手下听差是一个理想人生目标的观念。从弗朗索瓦・库普兰到沃尔夫冈・莫扎特，十八世纪的作曲家以愉悦听众为目标，并不在意于他们的创作动力与感觉趣味间的一致性。

那时的音乐建制和规模存在着很大差异。1750年左右，一个富有的、热爱音乐的亲王可以供养一个演歌剧和戏剧的剧院，加上一个管弦乐队，包括大约八至十人的弦乐组和六人左右的管乐组；他还拥有一个为他所用的铜管乐队，其合适的乐手必要时常常加入剧院乐队以使它的演奏更为丰满；还雇佣一个为其教堂服务的管风琴手与一个合唱队。除这些之外，或许还有多至六位要付高薪的意大利歌手，他们的工作就是在歌剧演出中担任主要角色，也在教堂音乐演出中担任独唱。曼海姆选帝侯卡尔・西奥多（在位时间1742—1778）的音乐建制是一个大型管弦乐队的特例，堪称当时最著名的管弦乐队，大约到了十八世纪中叶，该乐队的常规人数已将近五十人（弦乐有三十四人，外加管乐演奏者）。



1747年那不勒斯皇家剧院演出玛索的塞雷纳塔《奥林匹亚之梦》的场景。[译注：serenata，现在一般音译为“塞雷纳塔”，指十八世纪初为向赞助人表示敬意而作的短歌剧、小夜曲或世俗康塔塔]图中可见排列有序的观众席位，皇家正席、管弦乐队与武装卫士之间宽阔的距离。芬采佐·雷[Vincenzo Ré]创作的版画。

在较小的音乐建制中——作为其主的贵族既不建造剧院，也不供养为教堂音乐服务的编制，但不管怎样他还是热爱音乐，或许还能演奏一种乐器——受雇的仆人就被指望要有多才多艺的本事了。一个白天为其主人粉饰假发的仆人也会被要求在一星期的几个夜晚拿起一种乐器加入乐队的演奏——的确，当具备音乐才艺成为做仆人所需的重要条件时，他拥有这样的能力和意愿有时就能保住他的饭碗。在约瑟夫·海顿的生活中则可以看到一个与这种情况相反的例子。海顿二十多岁时受雇于作曲家与歌唱家尼古拉·波尔波拉（1686—1768），为他的学生弹伴奏。为了保住这份差事，海顿还必须去做仆人所干的种种伺候波尔波拉的事情。

19

为了获取声誉和财富并让他们小圈子之外的人知道自己的名字，即使已有名气和找到固定工作的作曲家们也得做些其他事情，例如教学、写书和自由从事的各种行当。赞助人通常不会招一名作曲家为自己的雇员。音乐创作仅仅被看作是若干职责中的一种。我们很容易忽视的一个事实是：一个作曲家可被今

人记得的原因与他那时被雇佣的原因有着很大的不同。从腓特烈大帝（1712—1786）1744年至1745年间的音乐开支记录中我们得知，一名意大利歌手的薪水要比J. S. 巴赫的次子C. P. E. 巴赫的薪水高出十倍，还有八九名现在已被人遗忘的歌手和舞蹈演员所享有的报酬要比那些如今更受尊敬的音乐家们的报酬高出好多倍。对我们而言，C. P. E. 巴赫主要是一位作曲家和音乐教师。而在腓特烈看来，他只是一个通奏低音的演奏者，而且还有点烦人。

艺术家与赞助人所签合同的重要款项是关于职责与酬金的具体说明，以及在哪些情况下合同可能被终止。通常他们愿意签订的是长期关系，赞助人也会采取主人对待仆人那种封建关系的方式。因此，除了讲明薪金的数额，很可能还要提供住宿与规定数量的柴火、酒和盐等等，再加上在家庭餐桌固定位置上的用膳（青年莫扎特就不愿意坐在仆人中间），以及为不同场合穿戴所需的制服。[2]作为对这些各种各样赏赐的回报，受雇人的音乐职责也写得非常清楚，同时写明的指令还包括受雇人要保持整洁卫生、清醒持重、遵守时刻和其他美德操守，这些对保证一个雇佣许多人的宫廷机制能够顺畅运转是非常必要的。在我们看来一个有意思的现象是，如果音乐家的职责包括受命的音乐创作，那么这些作品的拥有权通常归属于雇主，而且作曲家被禁止用任何可能的方式来利用其作品的抄本，以防止它流向未经授权的公众。另一方面，如果一个以演奏小提琴受雇的音乐家在尽责之余偶尔作个曲，那么他完全可以自己做主在开放的市场上出售自己的作品，也可用感觉合适的任何方式来宣传自己的作品。

这样的体制显然有它的好处。赞助人的得益在于他的喜好获得满足，他的威望得以提高。当奥地利女皇玛利亚·特蕾莎（1717—1780）表示，如果要听好歌剧，她就必须去艾斯特哈兹，海顿的亲王因此就会深感荣幸，他的艺术品位也就得到肯定。在这样的体制中，音乐家有了生活保障，也有机会继续做他最适合做的事情。如果他的工作令人满意，他就可以确信自己在生病时会受到照料，

2. 应当记住的是十八世纪的各个阶层都爱穿制服。在法王路易十五的情妇蓬巴杜侯爵夫人（1721—1764）为国王和一些特邀嘉宾举行的周末宴会上，每一位男嘉宾到达时，都会发现一套特别设计的制服正等着他。低阶层的人穿着制服意味着某种身份的显示，这与其主人的地位有着联系。军人的制服设计得多彩夺目，身着戎装不仅被视为从事最崇高的服务——为国王和国家效力——而且被看作是一种不可抗拒之魅力的拥有者。

年迈时能获取应有的养老金。

当然，赞助体制也存在一些不尽如人意之处，在十八世纪许多人对此就有充分的认识。前面已经提到莫扎特恼火于和仆人同桌就餐，但这只能看作是一个轻微的冒犯。更有深意的实例将有助于我们对此的理解。C. P. E. 巴赫于 1740 年去腓特烈大帝那儿任职时，他还是一个二十六岁的单身汉。以后就是结婚与生儿育女。当他感觉为腓特烈工作太无趣并有意辞职时，C. P. E. 巴赫发现，他可以自由地在任何时候离开，但他的妻子和小孩却不可以，由于他们身为普鲁士臣民，腓特烈大帝可以阻止——而且已经阻止——他们离开他的领地。为了事业的发展，C. P. E. 巴赫不得不在抛弃家庭与顺从大帝的喜好之间作一选择。

21

十八世纪中叶出现的对赞助体制的不满不断加深，然而，比对个人所遭受的不公平待遇的怨恨更为突出的是对处理个人自由与社会需求矛盾的关注。[3]像丹尼斯 · 狄德罗这样的哲学家与其他人一样论说赞助制度的问题，认为不仅艺术家需要独立的反思与自省，而且需要社会对其工作的认可。一个艺术家要想很好地创作，他必须具有一定程度的自尊心。单单为一个赞助人进行艺术创作最具伤害，因为它会使创作者产生一种无用感，他就失去了更多受赏识的机会，而这些正是培养其自尊心所需要的。在狄德罗看来，自尊心的建立比物质保障更为重要。进而言之，赞助人想要强加于艺术作品上的那种控制是对艺术家专业权威性的一种打击，因为创作行为必须是自主性创作者的叙述，自由地表达他自己的性情。所以，狄德罗于 1763 年写道：

> 不应该对艺术家的创作提什么要求，某人想让画家作画，他就应该说："为我作一幅画吧，选择任何你觉得合适的主题"。从画家的存画中挑选一幅画或许是更为妥当和快捷的办法。[4]

---

3. "自由" [liberty]是当时另一个时兴语词，其地位与"自然"或"趣味"相同。不仅在哲学中，而且在小说、戏剧甚至歌剧里，"自由"一词都频繁出现。无需把"自由"释义为颠覆政治制度的渴望——一般来说，那个时代并没有显露特别的压迫意识——宁可将它解读为一种信念的表述：所有的问题和行动都应该在理性的范围内展现。

4. Denis Diderot, *Salon de 1763, Oeuvres Complètes* (Paris: Assézat-Tourneux, 1875—1879)X, p. 204. 作者英译。

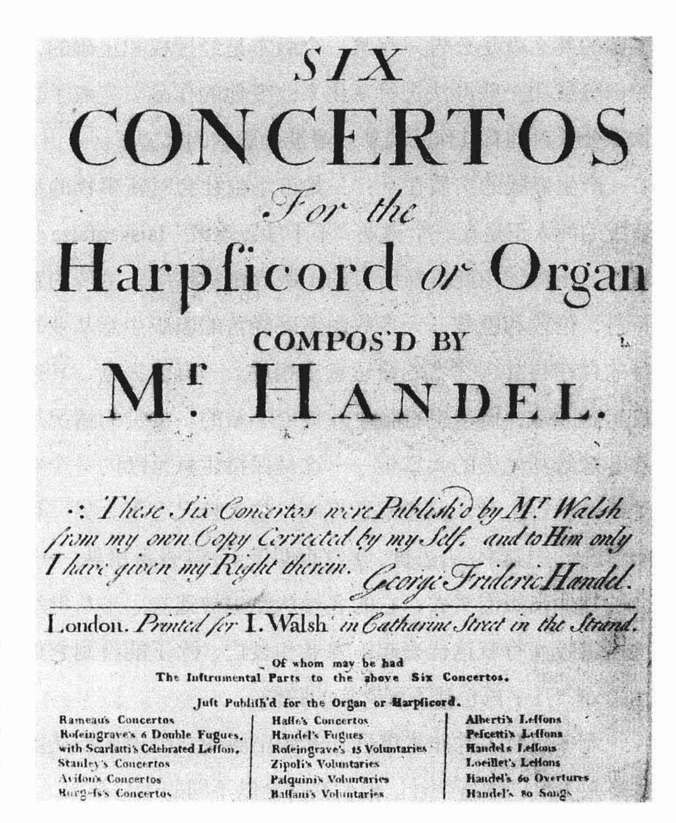
有意思的是看到这样一种态度：我们往往表面化地将十九世纪与十八世纪中叶紧密地联系在一起，它清楚地表明，对解释一个复杂多变的时代（这种复杂多变如同与之相伴的对古典主义的陈腐观念）所作的任何努力都会显现不足——充其量所能展示的也只是部分事实。尽管狄德罗和一些人笔伐赞助制度，这一制度在总体上依然有惠于作曲家，整个十八世纪它一直对作曲家提供着一种保护，使他们能够避开严酷的现实世界的纷扰。

印刷与出版

22 十八世纪印刷业的发展对作曲家和作家产生了极大的影响。特别是作家能够靠出售自己的作品获得相当可观的报酬，有些人还能达到完全的经济独立。由于对音乐作品的刊印本需求不多，作曲家们用了很长时间才达到了经济独立，直到十九世纪作曲家靠出版自己的作品来维持生活才真正成为现实。随着印刷业的进一步发展，一个渐显的结果是独立赞助人的重要性被弱化，这就使得作曲家更加依靠公众的支持和青睐——公众则是一个无需承担责任但又更难使之满意的雇主。

与以前相比，商业的发展和工业时代的开始使得更多的人收入大增，在这经济扩张的时期音乐行业也有了大钱可赚。总体来看赚钱的并不是作曲家，而是那些从事娱乐生意诸如剧院或音乐会演出及出版业的买卖人。乔治·弗雷德里克·亨德尔（1685—1759）的事业发展就是一个明证——当一个作曲家充满精力、毅力并具有商业头脑时，他就能够富裕起来。但是，亨德尔与其他一些歌剧作曲家依然是个例外，对大多数作曲家而言，商场的经历想必是沮丧多于致富。

对于身陷贪婪世界之中的作曲家，法律所给予的保护非常有限。旧有的行业贸易组织——致力于保护产品质量和保护商人抵御侵权行为——在欧洲已经不起作用，那时各种各样的准许令大部分已经失效。英国曾努力以1709年的《版权法案》[Copyright Act] 来保护文艺作品和知识成果的创作者，这一法令试图给予出版人和作者一个十四年的保护期（自作品出版日期算起），但法律的实施通常行动缓慢，而在欧洲大陆更缺少促成这类立法的推动力。


SIX

CONCERTOS

For the

Harpſicord or Organ

COMPOS'D BY

Mr. HANDEL.

These Six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own Copy Corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein. George Frideric Handel.

London. Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

Of whom may be had
The Inſtrumental Parts to the above Six Concertos.

Juſt Publiſh'd for the Organ or Harpſicord.

Rameau's Concertos	Haſſe's Concertos	Alberti's Leſſons
Roſeingrave's 6 Double Fugues, with Scarlatti's Celebrated Leſſon.	Handel's Fugues	Peſcetti's Leſſons
Stanley's Concertos	Roſeingrave's 15 Voluntaries	Handel's Leſſons
Aviſon's Concertos	Zipoli's Voluntaries	Loeillet's Leſſons
Burgeſs's Concertos	Palquini's Voluntaries	Handel's 60 Overtures
	Baſſani's Voluntaries	Handel's 80 Songs

这是一个极为朴素和节俭的封面，有趣的是可以从中看到作曲家抵御盗版的声明以及为约翰·沃尔什出版的其他乐谱做的广告。

主要的困难在于法律无力阻止非法翻印。盗版行为产生了像合法生意一样大的利润，许多有声誉的出版社受利益驱使也经常涉入其中。像伦敦的约翰·沃尔什［John Walsh］商行这样重要的出版商（经营时间从1695年至1766年，它可能是当时全欧最成功的经营者）也紧密跟随欧洲音乐趣味的走向，开发出赚钱的英国市场，销售来自欧洲大陆的作品却不向作曲家支付一个便士。显而易见，由于缺乏对这种行为进行国际性监督的法律基础，对外国作品的盗版就可以肆无忌惮地继续进行。所要做的就是拿到一份作品——不管它如何不完美和用什么方式写成——尽快地去印制。这样的操作同样用于本国的作品，照样有市场的销路，销售的作品也看不出其来源。在英国印制的许多这类乐谱并不标明出版商的名称和地址，只是印上“在琴行出售”这几个字。

23

作曲家显得非常无助：如果他的作品需求量很大而且盗版已经出现，他所

能做的要么就是公告只有某一个版本是经授权和正确的，或者就是通过增加新的部分或用一些办法进行变化来改变他的作品。完成了这几步之后，他就只能依靠公众对拥有其作品最新、最准确版本的渴望了。

产生盗版的实质在于：一是市场被社会对新事物的渴求所驱使；二是从事盗版的商人正是在一个创立“不干涉”政策［laissezfaire］的时代才能大显身手。当然，不应该由此推断所有的出版商都搞盗版。主要的音乐出版中心是阿姆斯特丹、伦敦和巴黎，大多数由家庭经营的出版生意从业规矩。除少数例外，商行的存在与其创建者的命运息息相关。一旦他去世，其遗孀可能继续保持生意直至她改嫁，偶尔也有将生意传给小辈的。常见的情况是丧失丈夫的女主人最终会嫁给其先夫的大掌柜——这是保持生意延续的一个实际性转折——他可以继续做这行生意，但通常是将商行纳入自己名下。另一种可能性也是最为常见的情况：一旦创立者去世，生意也即停止，其设备用具——印版、印刷机等等——会被其他出版商买去，它的名号从此也被遗忘。十八世纪很多在伦敦和巴黎的这类出版商行就这样兴起、发展和衰亡，除了能看到它们出版的一二种音乐作品之外，几乎再也找不到它们的踪影。

大多数商人并非直接进入音乐出版业，因为最初从事这一行业的光靠这行本身并不足以维持生计。他们往往会以不同的生意开始，例如：乐器销售商（伦敦的约翰 · 沃尔什）、镌版师（维也纳的阿塔利亚），印刷商和书商（莱比锡的布赖特科普夫）或作曲家（维也纳的霍夫曼斯特等），而且大多数都以家庭作坊起步。“出版”［publishing］这一术语似乎总是意指印刷品的发行，十八世纪初始在阿姆斯特丹、伦敦和巴黎的印刷已经主要采用镌版工艺。但是意大利、德国和奥地利的大多数音乐行业依然沿用手稿复制，在1770年代之前流传的绝大多数音乐从未进入过印刷机。虽然劳动力比较便宜，手抄一份乐谱却是一个缓慢的过程，所以成本很高。像同时代其他发展中的产业一样，音乐出版业的有利条件是它可以在家里操作，因为它不需要复杂的机械。至十八世纪初，音乐印制已经走过了两百多年的漫长历程。人们已经尝试了许多种制作方法：木刻印版或金属镌版印刷；活字印刷；谱表印刷加手绘音符；音符印制加手绘谱表；多项工艺印刷法。1700年代初，由行家镌刻的铜版印制已经成为所有音乐印制方法中最常见的工艺。在一贯的省钱、省时的策略驱动下，用于印版的金属材

料由铜变为锌、锡镴或其他合金，将音符头敲压进入印版的运用使缓慢的镌版印制工艺在时间上有所节约。有些出版商只求省时与赚钱，任凭印制质量下滑，而另有一些出版商则坚持最高的印制规格，雇用了最优秀的印刷工匠。有些出版物精致的封面展示出极高品味的美术布局和镌刻工匠卓越的艺术成就。另一方面，许多封面采用标准化的设计，这样它们就可以一而再、再而三地用于不同的作品，只需简单更换一下作品名称和作曲家姓名即可。这样的封面被称为“万能封面”［passe-partout pages］——就像一把万能钥匙，任何地方都能打开。

25

作曲家期望从他出版的作品中能够得到的最好回报也就是那么一点经济收入。最糟糕的情况可能是没有收入反而需要贴钱，因为出版商经常要求作曲家担负刻版与印刷所需的费用，以此换来的仅仅是由出版商负责乐谱的营销。然而作曲家还得这么做下去，在矛盾中进行着权衡：郁闷地看着出版商在不断获利，又不无自得地看到乐谱上印着自己的名字，并得知自己的名声在世间传播。如果他的作品受到欢迎，那么他就会底气更足地在下一轮买卖中与出版商讨价还价。

公众音乐会的兴起

在十八世纪，公众音乐会从其初始阶段发展到对整个社会的文化生活和作曲家的社会地位产生影响。在这一特殊时期公众音乐会能广受青睐，个中原因多有不同，但是，综观欧洲与北美，举办和参加音乐会已成为愈来愈普遍的社会现象，这一事实证明了公众需求的不断增长。

创立第一个公众音乐会组织并使其形成悠久传统，这一荣耀属于法国。圣灵音乐会［*Concert Spirituel*，注意：“音乐会”在这里是以单数名词形式出现］开始于 1725 年。这一名称意指“宗教音乐会”［Concert of Sacred Music］，它在开始时就表明了演出曲目的性质，尽管后来的演出曲目大部分都是世俗音乐，但这一音乐会的名称并没有改变。用此名称的原因可追溯到十七世纪——最早可见于 1673 年——作曲家让-巴蒂斯特 · 吕利（1632—1687）掌控着巴黎全部的公众音乐活动。他的继任者将这种大权独揽延续到了十八世纪。实际上，这就意味着禁止举行任何可能有损于皇家音乐剧院［*Acdémie royale de musique*］利

益的公众音乐活动，换言之，必须维持［皇家］歌剧院的垄断地位。1725 年，安妮·达尼康·菲利多（1681—1728）获得了一个三年期的特权：在歌剧院不准开放的日子里，例如宗教节日，举办宗教音乐会。法王路易十五为此提供了一个在杜伊勒利宫内的适宜演出的大厅。作为对这一特权的回报，菲利多每年要付给音乐垄断大权的拥有者 1000 里费赫［译注：livres，是法国旧时流通的货币，当时 1 里费赫相当于 1 磅白银］。三年过后，菲利多的特权得到再续，但是，第二轮的时间才过去六个月，他就身负重债，不得不放弃他的特许权，转由合伙人接任。然而，在第二轮的一开始，他就成功地修订了合同的部分条款，将音乐会演出季扩展至宗教节日之外，并形成了与原先思路不同的演出曲目设计。这样，他就构建了一种曲目编排的风格，它一直延续到 1790 年，法国大革命的爆发迫使这一系列音乐会中止。除宗教音乐作品之外，菲利多还引入了法国和意大利世俗作品以及交响曲和协奏曲。比较一下 1760 年之前的三次耶稣升天节［Ascension days］音乐会曲目是件有意思的事情，因为它们展示了曲目是如何改变的，甚至包括圣日［holy days］演出的曲目。[5]

26

1725年5月10日	
《同声高呼》［*Cum invocarem*］	伯尼尔［Bernier, 1665—1734］
《上帝怜悯我》［*Miserere mei Deus quoniam*］	伯尼尔
《哦，至福基督》［*O dulcis Jesus*］	德图什（1672—1749）
1728年5月6日	
《经文歌两首》［Two Motets］	拉朗德［Lalande, 1657—1726］
《小提琴奏鸣曲二首》［Two Violin sonatas］	勒克莱尔（1697—1764）演奏，也可能由他作曲
1755年5月8日	
《交响曲》［Symphony］	克罗埃斯［Croes, 1705—1786］
《惟有我主》［*Nisi dominus*］	蒙东维尔［Mondonville, 1711—1772］
《小提琴协奏曲》［Violin Concerto］	演奏：杜邦［Dupont?］
《意大利咏叹调二首》［Two Italian arias］	加尔蒂尼（1716—1796）
《皮格玛利翁》序曲［Overture *Pygmalion*］	拉莫（1683—1764）
《我主在上，于昭于天》［*Dominus regnavit*］	蒙东维尔

5. 圣灵音乐会的各种曲目摘自 Constant Pierre，*Histoire du Concert Spirituel, 1725—1790*（Paris，1975）.

到1750年之前，由德国作曲家如乔治 · 菲利普 · 泰勒曼（1681—1767）、卡尔 · 海因里希 · 格劳恩（1703/4—1759）和约翰 · 阿道夫 · 哈塞（1699—1783）创作的交响曲或序曲已在曲目中出现。从以下所列1754年9月为欢迎约翰 · 文泽尔 · 施塔米茨（1717—1757）访问巴黎而举行的音乐会曲目中，可以看到巴黎人对这类曲目的接受：

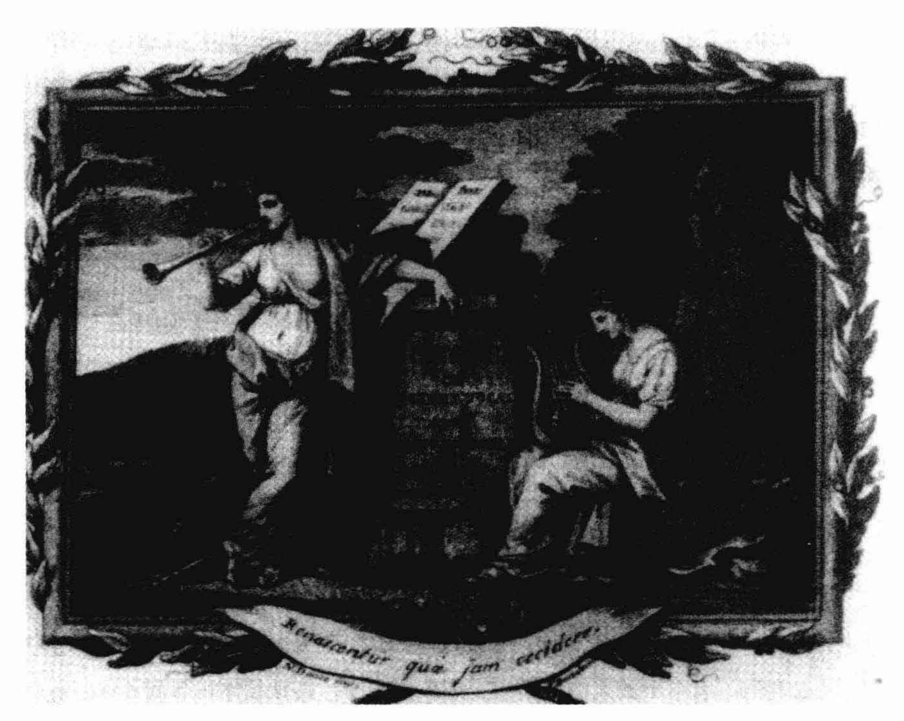
《新交响曲》[New Symphony]，含圆号与双簧管	施塔米茨
《主在力量中》[*Domine in virtute*]	科德莱特 [Cordelet, ? —1760]
《云雾之间》[*Nubes et Caligo*]	拉朗德
《小提琴协奏曲》[Violin Concerto]	作曲、演奏：施塔米茨
《意大利咏叹调二首》[Two Italian arias]	
《古中提琴奏鸣曲》[Sonata for viola d'amore]	作曲、演奏：施塔米茨
《天堂显现》[*Coeli enarrant*]	蒙东维尔

这一系列音乐会在其存在的第一个二十五年里倒了霉运，接手它的各种操办人都无法从中获利，即使有收入也是进账极少。但是，到了1750年代，它的地位更加稳固，音乐会的优秀品质愈来愈广受赞誉，其延续性也得到了保障。

除公众的圣灵音乐会之外，私人音乐会也在巴黎的音乐生活中显现出重要性，因为它们提供了一条绕过垄断情境的明确路径。尤其值得注意的是在有钱的税款 27 包收人[6]让 · 勒 · 瑞奇 · 德 · 拉 · 普利尼埃利家中举行的音乐会，历年担任音乐会指挥的分别是：1731—1753，让-菲利普 · 拉莫（1683—1764）；1754—1755，约翰 · 施塔米茨；1755—1763，弗朗索瓦-约瑟夫 · 戈塞克（1734—1829）。

伦敦的公众音乐会生活最初发展于一些小的私人住所、小酒店或是专为举行音乐会建造的场所、舞厅等等。由于伦敦并不存在掌控音乐的垄断势力，那里的商业性音乐会要比其他任何地方都发展得早。民间的个人在举办音乐会方面能够运作得相当成功，让 · 巴蒂斯特 · 罗埃莱（1680—1730）组织的系列音乐会在他的私宅内成功地举办了许多年。一个叫做“古乐学会”[the Academy of Ancient Music] 的社团总在“王冠与铁锚酒店”聚会，并在1710年至1792

6. 在法国，税款收纳的美差交给了这样一些人，他们会为了国王在某些地区增收税款，这些获得此种特权的税款包收人也得向国王奉上献金。



海克福特宅邸音乐会入场券。铭文是：古代声乐与器乐音乐会［CONCERT/OF/ANCIENT VOCAL/AND/INSTRUMENTAL/MUSIC］。缎幅上拉丁文的意思是："那些现在沉没的东西应该获得新生。"

年间举办音乐会。另一个系列音乐会称作"城堡音乐会"［*Castle Concerts*］，该名称来自举行音乐会的酒店，即使音乐会后来移至别处进行也还是沿用这一名称。大约在1714年至1719年间，海克福特先生宅邸内也曾举行过一些音乐会。28 海克福特先生是一位舞蹈大师，宅中宽阔的多用途大厅是他授课的地方。上舞蹈课之外的其他时间这个大厅也对外出租，许多个体艺术家自行谋利的音乐会就在此举行，其中有一场就是少年莫扎特于1765年举行的音乐会。值得注意的是，尽管存在着许多贵族和资产阶级进行合作的社团，十八世纪上半叶的伦敦并未出现过能与"圣灵音乐会"相比的真正重要的长期延续性系列音乐会。或许伦敦社会并不需要这种机制的音乐会，因为在这里总是可以听到丰富多彩的音乐会，这就保证了所有的品味都能得到满足。

十八世纪的德国缺少堪与伦敦或巴黎相比的真正中心，但它对音乐会传统

的兴起却有着重要和独特的贡献。法国的音乐会完全是专业性质的，并且是为赢利而举办，而源自大学音乐社［*collegium musicum*］的德国音乐会则在实际的音乐创作和表演活动中发展起来，并不是为一群被动的听众而表演。莱比锡是一个具有音乐会优秀传统的典型城市：1743 年在一个私人宅院内建立了“大型音乐会”［*Grosses Concert*］，担任演奏的是一个由十六位演奏家组成的小型管弦乐队。这一系列演出一直坚持到 1756 年，“七年战争”［the Seven Years' War，1756—1763］导致了音乐会的终止。

音乐会的发展对十八世纪的音乐家和作曲家来说具有重要的意义，因为这使他能够直接接触到付钱欣赏音乐的公众，这样的情势先前仅发生于歌剧院内。音乐会促进了特定曲目爱好的发展并促使交响曲或独立于歌剧原作的序曲的流行，独奏协奏曲是这一现象的一个副产品。为估量观众的趣味，一个著名独奏家音乐表演的吸引力必须通过其演奏作品所受到的欢迎来达到权衡，特别受欢迎的作品一再被演奏是因为公众喜爱它们。这样，作曲家从私有赞助人那里解放出来的局面进一步发展，公众音乐会向他提供了服务生涯的一个重要选择。

教学文献

许多音乐家觉得有必要将他们的技艺和他们对艺术准则的认知传承下去，这种愿望就像期盼听众欣赏他们的表演和他们的创作一样强烈。在十八世纪的进程中，许多著作出版后成为某种乐器演奏教学的基本指南：这些著作通常包括一些著名的旋律，甚至还收入了组曲和奏鸣曲（最常见的是将它们称为“教程”［lessons］），初学者利用它们既可以达到技巧的熟练，又能够进行再创作。就在 1760 年到来之前的那个时期内，三部很有分量的著作相继问世，分别描述了长笛、键盘乐器与小提琴的技艺：约翰·约阿希姆·匡茨（1697—1773）于 1752 年出版了《长笛演奏法论稿》［*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*］；C.P.E. 巴赫于 1753 年和 1762 年分两卷出版了《键盘乐器的正确演奏法》［*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*］；莱奥波德·莫扎特（1719—1787）于 1756 年出版了《小提琴演奏要义》［*Versuch einer gründlichen*

29

Violinschule]。在相对受到忽略的近两百年之后，这三部著作都已成为全面探索十八世纪历史性本真演奏的非常宝贵的历史文献。很有意思的是，在匡茨、C. P. E. 巴赫和莱奥波德 · 莫扎特的这些著作中可以看到对于融汇全部知识的那种强烈期盼的音乐审思——先前对此已有讨论，可见于对百科全书派重要思想的阐释。在他们明确描述从乐器的基本技巧到它的全面把握这样一种条理性进程的同时，他们也通过这一乐器的窗口来观察整体的音乐艺术。为了表达他们的艺术思想，他们指明了众多不同的事项：他们告诉我们应该如何来写一部协奏曲；应该如何来即兴演奏数字低音；如何来装饰一首柔板；如何来构建一首幻想曲——换言之，他们为我们提供了一种知识景象，这种景象正是对一个既是演奏者又为作曲家的完美音乐家的期待。

这一时期的哲学家和音乐家之间的距离并不大。这种情况通常可以从两条线索的划分中得到解释，即：纯理论思考与实践性理论探讨。在成为大作曲家的同时，让-菲利普 · 拉莫已经在纯理论与实践两条线索的发展中都占有一席之地。甚至在他作曲家的名声确立之前，他的《和声学基本原理》[*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*]已使他获得了一个音乐科学家[a musical scientist]的声望。他主要关注的是构建音乐与自然的关系，因此就为音乐在万物整体中寻找到一个正确的定位。他具体的目标是展现音乐原始声响的自然音响学基础——在一个泛音列中，八度、五度与大三度是作为基音的上方泛音而存在。从这些上方泛音中推导出大三和弦后，拉莫认为这一和弦以及相随的小三和弦是所有共鸣和声的来源，从中可以形成三和弦的第一转位和第二转位。这就依次导向了与通奏低音相对比的和弦的根音理论与基础低音的观念。拉莫的理论成果在音乐史上产生了巨大的影响，使他成为也许是十八世纪最伟大的音乐理论家，同时也是这一时代最重要的作曲家之一。

30 另一方面，拉莫和匡茨、C.P.E. 巴赫与莱奥波德 · 莫扎特的信念相一致，即：音乐必须感动听众，要用一种与其他体验密切相关的方法来感动他们。与其他人相比，莱奥波德 · 莫扎特的关注更多来自技术层面和小提琴问题，但在其论著的最后一章，他甚至这样写道：

> 依据现代趣味的优秀作品的演释并不像许多人想象的那么容易，这些人

认为只要他们以自己的意思来装饰点缀一首乐曲他们就能演奏精彩,这些人对乐曲中表现的情感没有丝毫的敏感。[7]

匡茨也多次提及同一问题,但增加了另一个思考维度,其最简明的论点是:

正如柔板一样,快板中的感情变化频繁。所以演奏者必须设法将自己与其中的每一种感情融为一体,并适当地进行表现。[8]

在 C.P.E. 巴赫的著述中,他将演奏定义为“通过歌唱或演奏能使耳朵感觉到作品之真实内容与情感的能力”。他用一段取自其自传中的著名的话语概括了他的信条,其中这样写到:

我相信,音乐必须首先感动人心。只靠敲击声、鼓声或琶音并不能达到动人心弦的目的,至少在我看来是这样。[9]

三人中只有匡茨试图评论这些身体与精神层面的品质,他认为这对一个音乐家的成功是必不可少的。他的著作的整个第一部分就是集中于这一论题的探讨,其间他用这样的理路向读者再三保证:

任何人只要身体健康,四肢健全,心智正常,多加勤奋,都能够学到音乐的技术手段。

音乐很少得到其他艺术所拥有的那种优势,即便在音乐中显现出某些繁荣,这种繁荣几乎都由多变的态势导致而成。趣味的变化,躯体之力的减弱,

---

7. Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* trans. Editha Knocker (Oxford, 1951), p. 215.
8. Johann J. Quantz, *Essay toward a Method for Playing the Transverse Flute*, trans. and ed. Edward R. Reilly (London, 1966), p. 133.
9. C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. and ed. William J. Mitchell (New York, 1949), p. 148.

青春的逝去，赞助人的消失——许多音乐家全部命运之依靠——所有这些都可能阻碍音乐的进程。[10]

他的一连串描述和告诫似乎没完没了。事实的情况是：虽然赞助人体制继续向许多不能或不愿面对自由创业制度的世事变迁的音乐家提供庇护，但是十八世纪的作曲家及演奏家与任何其他艺术家相比，必须在更大程度上发展在表演与生意经两方面的能量。像演员一样，但与画家及作家不同，他必须熟知表演产生的特有要求——他必须通过其充满活力的情感表达和通过他的乐器来征服公众。他必须用一种传统认可的方式（“高尚品味”）来吸引他的听众。作为一个创作者，他还必须避免任何艰深的技巧或方法，力求简明易懂（“自然的”）。他必须越来越多地与市场打交道，在那里与也包括他自己的商品形成了买卖关系。没什么可惊奇的：很少有音乐家能在艺术领域和日常生活这两个方面都能制胜的，甚至要在一个方面获取成功也显得那么艰难。

10. Quantz, *op. cit.*, pp. 14–15.

第三章
私人音乐

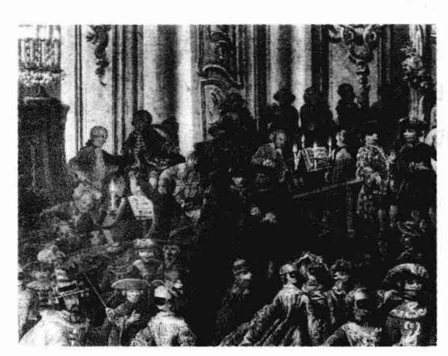
音乐在复杂的社会机制中所起的作用——例如，神灵崇拜或戏剧娱乐——早已得到承认、探究和文献记录，历史学家们一直试图组合有关音乐作用的一个完整记录。这一研究——不是简单涉及运用什么音乐，而是关注如何运用音乐以及听众对之有怎样的反应——之所以可行是因为仪式、传统和众人参与的有组织活动的文字记录留存在为表演者的教学文本、演出费用的说明或观察者的报告中。但是，所有这些情势正在退化，新的状况是音乐让演奏者之间或演奏者与少数朋友之间形成交流，因为这些活动并非由仪式或传统所规定，它们也无需影响听者或观众。一部歌剧的排练与演出若纯粹为了那些参与者的兴趣，那确实是罕见的情况，但演奏弦乐四重奏或键盘奏鸣曲一直被认为是艺术的自我欣赏。 32

然而，私人的音乐表演以不同的方式被记录了下来。有些记录可在那些表演参与者或有幸成为听众的日记中找到，还有的记录可从描绘这种演出的绘画作品中感受。但最为重要的明证存在于留世的用乐谱记录下来的音乐中，十八世纪为我们留下了数量极为庞大的音乐。这一音乐遗产部分归功于随着欧洲和美国主要城市人口的激增而兴盛的乐谱印刷及其广泛的流传。但是，我们还必须认识到在家中进行的私人音乐表演实践也随着它的发展而不断变化着。



假面舞会是当时一种流行的晚间娱乐。这里，可以看到1754年在布吕尔宫堡［the Castle of Brühl］，两个管弦乐队分列舞厅两侧交替演奏。舞者们的装扮提供了身份的隐藏及其欢愉。（藏于列文的布劳维勒修道院，隶属于莱茵文物保护管理局）

图中左右两侧前景的细部展现了两个管弦乐队不同的打扮，尤其可以看到舞者的各种各样的面具和着装。





华丽风格

在十七世纪晚期与十八世纪早期，存在着两种容易辨明的音乐民族风格——法国风格和意大利风格。到了十八世纪中叶，这一区别尽管还在歌剧领域显现威力，但它在器乐领域已不再是个问题——在很大程度上由于德国音乐的强势兴起而促成了这两种风格抗衡的冷却。器乐的主导理想，无论是德国的、英国的还是意大利的，都体现出一种法文的风格表述：*galant*。像这一语词意指的“优雅品味”一样，*style galant*［华丽风格］是一个习惯认可的用语，其定义并不明确，它具有多种意涵。通常它被用于言说一种现代的、现时的、时尚的、当代的最新风格，其对应的就是老派的、过时的与陈旧的风格。这一术语发明于路易十四统治时代，但更多用于稍后的时期，这个时期常常被称作“rococo”［洛可可］，其名来自法国建筑的装饰风格以及所有人工制品的装饰风格，从茶壶到发刷，从蜡烛架到织品设计。 34

与路易十四相关的风格总是显得那么复杂、累赘、过度装饰和拘泥于形式，尽管加了适量的修饰与对称处理。这种风格的设计就是为了显现壮观，它可以视为教会、宫廷的气象展示，比普通生活要宏大许多。这是一种剧院般的风格，尤其适合于众人围绕君王的情境，这位君王的整个生活就呈现于公众视野之中，他的每个行动，从起床到就寝，全由一帮侍臣所看察，其中一些人参与礼仪，另一些人则梦想被太阳王挑中能够手持蜡烛或服饰为君王效劳。路易十四逝世三十年后，根植于十七世纪的洛可可风格成为主流。虽然洛可可风格遍及皇家宫廷，但其风格的底蕴已经要比先前更为温馨怡人，它的盛行为我们了解新国王的思想提供了一个有趣的视角。路易十五继续着他曾祖路易十四建立的传统，但并不喜好君王的公众生活，他的生活情趣更多表现在森林狩猎。正是他在宏阔的凡尔赛皇家园林中建造了小型的私密化住宅，在那里他可以款待其人数不多的亲密好友，他乐意自己煮咖啡来招待他们。路易十五的公众形象只是一个普通凡人。称作 *Louis Quinze*（或称 rococo）的风格指向是轻巧，早先的风格与现在风格的对称相比就显得沉重、不对称，如今的机智和愉悦也取代了宏大。



《甜美的和谐》，小蒙东所作的版画。男子所吹的乐器长笛由一把吉他或琉特琴伴奏，传统上由一名女子演奏。这里可见洛可可风格的涡动、旋转的曲线用在了幻想与花哨的建筑上。
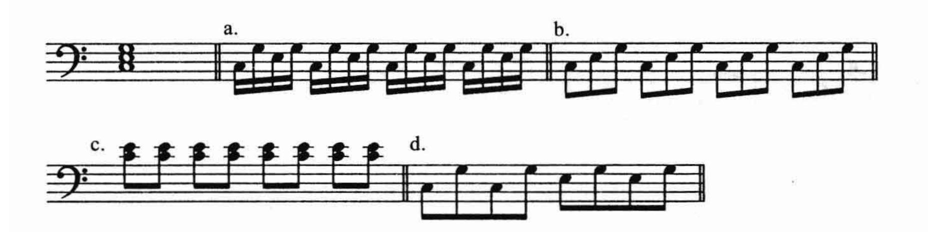
洛可可是一种幻想的风格——它是一种彰显魅力的心境。洛可可的名称来自法文词 *rocaille*，意指人工洞穴与假山修造工艺，是那个时代花园与房屋的一种点缀。谈论这一词语的出处来源并无多大意义。“Picturesque”［“别致的”］这个语词在那个时代用得更为普遍。这种新奇别致的风格完全摒弃了笔直的线条，转而喜爱“C”和“S”型的流动线条。利用这些手段，这一风格蔑视真实性，意图在沉重的事物上构建某种神奇，使它们仿佛形成虚幻的意蕴：更为细长的立柱使建筑看上去更为精致，似乎飘然在其基础之上；银器和铜器不再是笨重

35

的金属，而像液体的流动，凝冻于紊流。除了这些抽象形态之外，这种别致风格还运用源于自然的元素，复制于完全的现实，但又常常将其安置在想象的连接中。那个时代的许多银器或陶器艺术品被装饰成栩栩如生的蔬菜、水果、鲜花、贝壳类动物、螃蟹、螯虾、动物和鸟类以及男人、女人尤其是小孩子的形象。这类手艺的成果是一种精致华丽的幻象混合体，它建立在牢固的艺术基础结构之上，其设计展示舒适怡人的生活。

音乐中的华丽风格试图尽可能地达到像实用艺术和建筑艺术中的别致表现。它的基本目标就是能够引起最广大听众的兴趣，为此，无论是针对听者还是针对演奏者，音乐都应当简洁自然。这种简洁品格的形成并不只是由于正在兴起的业余音乐家圈子需求适合他们演奏能力的音乐。更应当将弱化音乐中的技巧要求视作一种艺术追求，这是在有意探寻人人能动心的艺术感染力。上一个时代的许多最重要的作曲实践不是被完全摒弃，就是被改变得不易识别。复调的基本失宠导致伴奏声部完全依附于主要旋律线条。有些技法用来分离伴奏和声的和弦（谱例Ⅲ—1），许多用法在当时是新颖的，而且证明是有效和耐用的。 36

谱例Ⅲ—1：四种典型的低音伴奏音型



音型（a）和音型（b）通常叫做“阿尔贝蒂［Alberti］低音”，其名来自作曲家多梅尼科 · 阿尔贝蒂（约 1710—约 1740），在他的拨弦古钢琴奏鸣曲中，旋律就由这种节奏活泼但演奏要求不高、完全从属的伴奏来衬托。阿尔贝蒂是最早使用这类音型的作曲家之一，但他既不是第一个也不是唯一的使用者，这类音型很快成为常用技法，出现在莫扎特和其他许多次要的意大利作曲家的创作中。键盘音乐中最为典型的用法是音型（a）和音型（b），尽管更早能在弦乐

曲中看到（b）的用法，（a）的出现也紧接其后。音型（c）被 J.S. 巴赫作为一种深思熟虑的现代用法放在了其《意大利协奏曲》[*Italian Concerto*，1735] 之中——这证明巴赫并不落伍。到了十八世纪中叶，这一音型已广泛和任意地被运用。音型（d）同样也可在弦乐曲或键盘乐中看到。它常常用于两个弦乐器的二重奏中，在此，一个乐器的旋律由另一个乐器的稀疏但富于活力的伴奏来衬托。这四种音型仅是这时期的作曲家为替代复调织体非常成功地探索和运用众多可能性的例子之一。

模仿对位已被抛弃，因为它被视为一种训练出来的人工技艺。在教堂之外的任何地方继续使用这种技艺都被当做一种令人遗憾的无品位。而这种对位效果的部分运用——一个旋律之核心动机所听得到的重复——则融入到单个的旋律线条之中。下面列出的托玛索 · 阿尔比诺尼的主题——J.S. 巴赫曾用它作为一首赋格曲的主题——是一个迂回曲调典型的、很好的曲线状例子。旋律一开始其进程，就显现出一个长气息运动的形态。它的节拍意味虽不明朗，但有速度感；它并未明确展示一个乐句的长度，这本来可以引起听众对一个平衡、对称乐句的期待；它虽然没有用其本身创造一种和声骨架，却展现了若干可能性；乐音间的节奏关系比较灵活，并不见动机的模进。

37
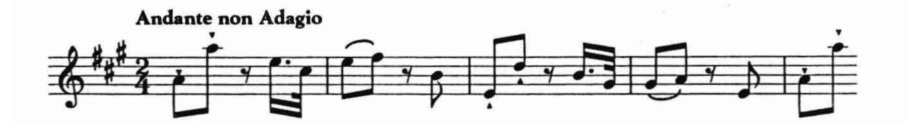
谱例Ⅲ—2：巴洛克旋律的例子，阿尔比诺尼（选自巴赫）



另一方面，下面的谱例则在多个层面表现出避开老派传统的新风格。这个例子选自约翰 · 施塔米茨一部交响曲的慢乐章，这首乐曲是大约十八世纪中叶在巴黎出版的一部称作《日耳曼旋律》[*La Melodia Germanica*] 套曲的第一首。区别显而易见：节拍、速度、乐句长度和动机关系清晰可辨，清楚的和声骨架则形成更为简洁的和声进行。最有意思的比较来自阿尔比诺尼和施塔米茨两个旋律所显现的如何平衡级进与跳进的关系：阿尔比诺尼最初的几个音就涵盖了一个宽阔的跨度，然后就慢慢地向下移至其尾音；施塔米茨则以跳进明确其和声内涵，而级进造成了与跳进强烈的对比。在施塔米茨的例子中，旋律内部强

固的动机关联形成了横向的关系，它在某种程度上能与模仿对位中不同声部间的斜向关系相媲美。

谱例Ⅲ—3：J. 施塔米茨的旋律，《日耳曼旋律》，No.1，*Andante*



可能最大的变化在于旋律线条的性格，现在全部的兴味往往会集中于此。运用新风格的作曲家开始让他们的听众适应去期待一种乐句的规律，通常为二小节或四小节的组合，其特点与巴洛克作曲家的实践大为不同。乐句不仅有规律，而且这些乐句往往短小并用休止符相互隔开，另外调性的终止式确定也经常用作区分音乐材料的效果。织体写得更为淡薄，甚至达到牺牲低音与旋律线对位关系的程度，而这种关系是巴洛克作曲家所欣赏的。低音线条的进行越来越像一个对高声部的简单的和声支撑。同样，内声部也失去了像 J.S. 巴赫的《布兰登堡协奏曲》曾经拥有的那种独立性。然而，应该提及的是，通奏低音的运用从未赋予中间声部完全的平等地位，尽管它允许这些声部朝着这一方向迈进。十八世纪中叶处理声部的新方式也带来很大的牺牲，但它在织体迅速变化的进一步发展中得到了补偿，这种变化的程度远远大于巴洛克作曲家们的想象。 38

华丽风格在许多方面代表了根本的风格变化。它从容悠闲的简洁品格当然促使它在公众中的广泛流行。它培育了听众极为多样的鉴赏期待，正是在这一基础上，海顿、莫扎特和贝多芬贡献了他们的一些最伟大的艺术创作。但是，在这个迅速变化的时代里，它无法使其听众一直满意的状况可见于忽然涌现的为各种新颖的乐器组合所写的大量作品中。私人音乐直到此时一直都有独奏乐器的作品和带通奏低音的多件乐器的创作，然而大约到了十八世纪中期，人们看到了带伴奏的独奏键盘奏鸣曲和弦乐四重奏的兴起。华丽风格的盛行还与另一种别具特色的作曲风格的发展密切相关，通常称之为 *empfindsamer Stil* ［情感风格］，我们马上就会对此进行探讨。

通奏低音伴奏的独奏奏鸣曲

通奏低音［*basso continuo* 或 thoroughbass］的运用在整个十八世纪继续存在，但到了1750年之前，它已展露出明显的衰退迹象。通奏低音一直是十七世纪最重要的作曲原则和表演实践，也是整个巴洛克时代主要的音乐特征之一。作为一种作曲手段，它允许作曲家在整个低音线条上用附加数字的方式来标示伴奏声部的和声蕴涵。这些数字标明了建立在低音音符之上要弹奏的大部分重要音程，叠加的数字表明和弦，而相继出现的数字则指声部进行。数字体系演化自快速记谱每一个可想到的和声细节。在整个十七世纪和十八世纪，通奏低音技法使得音乐教师的教学——包括演奏实践和谱面知识——颇



查尔斯·奈特创作的《弹琴的女士》展示出为什么那个时代的女性喜爱键盘乐器：它使她们保持姿态，从容并优雅。（藏于维也纳阿尔贝提纳博物馆）

39

为忙碌，有品位地、富于创意地填充和声的才艺对一名专业的键盘乐器演奏家来说是一项重要的先决条件，对业余音乐家来讲也是必须掌握的技能。所以，通奏低音对现代的表演实践来讲具有重要的涵义，因为一首运用通奏低音的作品所展示的这么多的艺术效果都依赖于这种特殊的技艺，通过它的演奏，数字的意义才能得到诠释。

通奏低音的主要优点在于一个或两个独奏声部可以由一个有力的低音进行来衬托，它通常并不涉足上方（一个或几个）声部的旋律材料。这种织体品格的巨大吸引力，加上由半即兴化和声处理凸显新意的挑战形成的魅力，并未在复调受宠的逝去后马上消失。

由通奏低音伴奏的独奏奏鸣曲盛行于 1760 年之前，实际上一直发展至 1780 年代，它主要是在一批意大利小提琴作曲家的手中展现风采，如乔万尼 · 巴蒂斯塔 · 索米斯（1686—1763）、彼得罗 · 洛卡泰利（1695—1764）、弗朗西斯科 · 玛利亚 · 维拉契尼（1690—1768）、朱塞佩 · 塔蒂尼（1692—1770）和彼得罗 · 纳尔蒂尼（1722—1793）；它同样也在伟大的法国小提琴家让–玛丽 · 勒克莱尔（1697—1764）、皮埃尔 · 加维尼埃（1728—1800）以及后来的罗多尔夫 · 克鲁采（1766—1831）的手中展示个性。这些小提琴家—作曲家中的许多人或许属于巴洛克时代，但他们生活在一个转型时期，他们的风格中包含了诸多旋律与结构的新特征。

40

朱塞佩 · 塔蒂尼，这位十八世纪中叶最著名的意大利小提琴大师出生于一个富裕家庭。他好像并未受到过名师的指点，尽管曾受到来自伦敦和巴黎的热情邀请，但他似乎在 1726 年之后就不愿再迈出意大利国门。他创作颇丰，主要是协奏曲和奏鸣曲，他对音乐理论的探索也颇有兴趣，撰写了一部令人瞩目的和声专著，于 1754 年在其故乡帕多瓦出版。

这时期的意大利小提琴奏鸣曲的结构是多变的。在维拉契尼的 Op. 1（1721）中，他将舞曲与不带曲名的乐章自由地组合在一起，形成一个四乐章的构架，其布局如典型的巴洛克奏鸣曲：慢—快—慢—快（S/F/S/F）。但是，在这一套曲的第一部中，他以一首法国序曲开始，接下去是一首慢速的咏叹调，然后是三首快速的舞曲。安东尼奥 · 维瓦尔迪（1678—1741）于 1722 年创作的一组奏鸣曲清一色地遵循三乐章的乐章组合，慢—快—慢（S/F/S），其中快板乐章大都

标为 *Allemanda*［阿勒芒德］或 *Corrente*［库朗特］。另一套由索米斯于 1720 年创作的奏鸣曲似乎已从组曲和室内奏鸣曲［*sonata da camera*］转向，运用了三乐章的组合，慢—快—慢，但并不标明与舞曲的任何联系。

与上述创作相比，塔蒂尼的奏鸣曲显示出与教堂奏鸣曲［*sonata da chiesa*］和室内奏鸣曲更紧密的联系。由阿姆斯特丹圣礼出版社于 1734 年出版的他的 Op.1 是一套包括十二首奏鸣曲的曲集，前六首清晰地显现出教堂奏鸣曲的渊源，后六首则源自室内奏鸣曲。全部乐曲都为三乐章构架。在前六首中都有一个短小、如歌的第一乐章，标为 *Grave*，*Largo* 或 *Adagio*，4/4 拍，可作即兴性的装饰，这是意大利风格的典型特征。第二乐章总是一首标为 *Allegro* 的自由赋格曲，调性与第一乐章相同。这六首赋格曲中的五首都由一个 Adagio 部分将乐章引入结束；其中的一个例子是这个部分形成相当大的扩展，并且在关系小调上进行，它实际上的效果像一个既与赋格曲相联系又从中演化出的慢板乐章。终乐章是快板，标为 *Allegro*，*Allegro assai* 或 *Presto*，二部曲式。(《古典音乐荟萃》[*Anthology of Classical Music*，简称 *ACM*］的第一首就是《奏鸣曲》Op.1，No.4 的第一乐章的摹真版［facsimile］。)
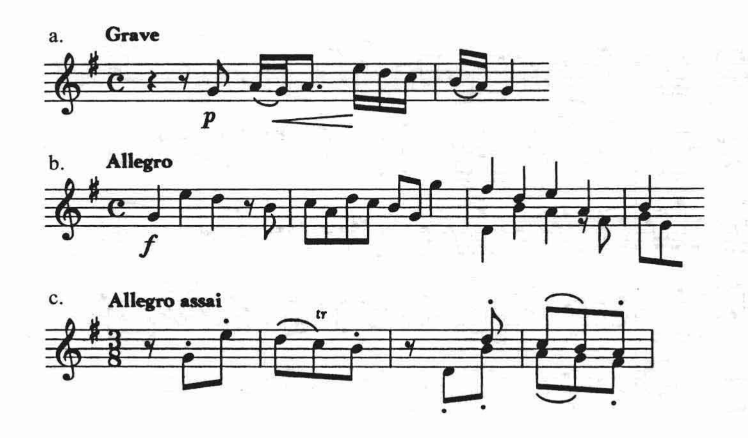
前六首奏鸣曲中最有意思的一个特征是每首奏鸣曲的后两个乐章通过核心主题的形态与音域特点形成了清晰明澈的主题关联。有时，开始的慢乐章显示对后面两个乐章的独立性，但它也总是运用着相同的材料。如谱例Ⅲ—4 所示，Op.1，No.4 的全部三个乐章各有着自己独立的展开，但都开始于相同的材料。对塔蒂尼而言，这种音乐程式并没有什么特别，与他同时代的大多数人相比，他更钟情于构建独立乐章间的关联，这就使他的许多作品都展现出一种艺术整体性。在 Op. 1 中十七世纪的变奏曲坎佐纳［*canzona*］结合在一起。"新"或许可以在第二组的六首奏鸣曲中看到，这里的所有乐章都以二部结构加上反复记号的形式出现，这与舞曲中的用法相同，没有一个乐章建立在赋格曲之上。显而易见，这一特色派生于室内奏鸣曲。[1]

41
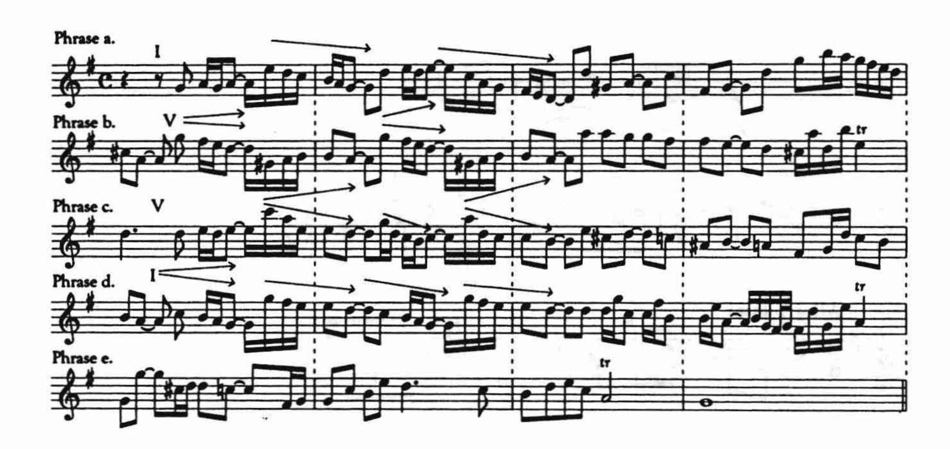
---

1. 值得注意的是，科雷利的 Op. 5 同样包括十二首独奏奏鸣曲，用相同的方法布局——六首教堂奏鸣曲和六首室内奏鸣曲。

谱例Ⅲ—4：G. 塔蒂尼，《奏鸣曲》Op.1，No.4，核心动机



华丽风格要求 *Allegro* 有种振奋、活泼的情趣，*Adagio* 则需显示某种动人的姿态或伤感情愫。塔蒂尼的创作超越了华丽风格，其 Op.1，No.4 第一乐章 *Grave* 的旋律高贵庄严，并将此扩展至旋律的发展中，形成一种十足的巴洛克韵致，然而其技法几乎全是现代的。在谱例Ⅲ—5 中，注意和声结构的效果：第一乐句形成主调进行并导向属调（第 1—5 小节）；第二乐句（第 5—9 小节）在属调上；第三乐句（第 9—13 小节）以一种模进流动的形态转回主调；第四乐句（第 13—17 小节）在主调上，并由 V 级形成的尾声般乐句（第 17—20 小节）达到调性的肯定。这一谱例还展示了作曲家的作曲技艺：他以形成节奏关系形态的四音组合开始，然后继续发展这一动机，但这里所用的技法并不是巴洛克的展衍[*Fortspinnung*]过程，而是重复，这种方式创造了所有的内在关系和形态。它们看来好像是审思后的构建和故意的并置——可以感觉到一种组合性对称的发展，不可阻挡地从开始奔向结束。这样的形态堪比诗歌中的诗节体或十四行诗。因此，以下谱例中的箭头——提要性地指明每一乐句中节奏化核心动机的旋律走向——展示了前两个乐句中一种优美的平衡和在下行旋律走向中逐渐达到的音乐张力，这种音乐的生成与乐章的情感意图及艺术蕴涵密不可分。在前四个乐句中，每个乐句的第二部分都呈现一种 **abab** 关系。最后一个乐句则有所不同，它用强调 F♯到 G 的进行与由属功能 D 到主功能 G 的下行音阶，颇具效果地强化了主调的终止式。 42

谱例Ⅲ—5：G. 塔蒂尼，《奏鸣曲》Op.1，No.4，第一乐章旋律



这一乐章特别丰富地表现了这种关系，它展示出华丽风格的作曲家力求获得的整体性。在一个单独的旋律进行中，所有的节奏、乐句、动机、和声与大型结构的元素融合为一个整体。那个时代很少有小提琴家能成为像塔蒂尼那样高水平的演奏家，也只有很少人能成为像他那样的作曲家。

三重奏鸣曲

另一种从巴洛克传下来的并且依然保持旺盛势头的体裁是为两件旋律乐器和通奏低音而作的奏鸣曲，通常称为三重奏鸣曲［trio sonata］。在1760年之前的年代里，许多作曲家用传统的风格进行这种体裁的创作，它要求上面两个声部通过运用相同的材料与模仿对位形成艺术表现上的平衡。这一体裁也随着公众趣味的改变而变化，但这些变化是逐渐显示出来的，在保持乐器配置完整的同时，也准许三重奏鸣曲割断它与巴洛克教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的关联，成为一种独特的十八世纪创作。

按照华丽风格的艺术表达，三重奏鸣曲超越了组曲和赋格曲的观念，形成了与独奏性器乐奏鸣曲更紧密的联系。四乐章的三重奏鸣曲依然存在，由匡茨和

43

哈塞这样比较保守的作曲家写作，这些作品往往包含结构自由的慢板第一乐章；快板的第二乐章，其中转调布局与模仿对位很像巴洛克赋格的处理；慢板的第三乐章，通常是一首西西里舞曲；快板的终曲，运用类似二部性的曲式。然而，三重奏鸣曲的创作越来越多地以三乐章形态出现，快—慢—快的构架，中间乐章通常总是进入属调、下属调或关系小调。乐章的结构可能会有很多变化，在意大利或维也纳创作的那些奏鸣曲显示出首尾两个乐章建立在匀称的二部结构之上的某种不变性，而在柏林，尤其是由 C.P.E. 巴赫创作的奏鸣曲则展现了经过严格的作曲技艺训练才能写出的一种正规创意曲的神奇丰貌。例如《D 大调奏鸣曲》，H.575（W.151）[2] 的第一乐章建立在利都奈罗［ritornello］之上，这种像协奏曲一样的结构运用展衍的旋律素材不断在 D 大调、B 小调与 G 大调的调性变化中重现，形成赋格调性结构的联想。《A 小调奏鸣曲》，H.572（W.148）——作于 1735 年，并在 H.575（W.151）创作的那年（1747）又进行了大规模的修订——则以清晰简洁的奏鸣曲式构成。

《B$^{\flat}$大调奏鸣曲》，H.578（W.161；*ACM* 2）是 C. P. E. 巴赫结构探索的一个更进一步的例子。这首为长笛和小提琴而作的三重奏鸣曲写于 1751 年，同时完成的还有另一首为两把小提琴而作的三重奏鸣曲（在他的印刷版乐谱的前言中，作曲家将这首作品描述为“表现乐观者与忧郁者之间的对话”）。这两首作品作为三重奏鸣曲可以由三位或四位乐手演奏，或者如 C.P.E. 巴赫所说，键盘演奏者可以用左手弹低音右手奏上方的旋律，这样就形成了一首真正为小提琴与键盘乐器而作的奏鸣曲。第一乐章是一种混合型的结构，展示了奏鸣曲式的变体。将它看成二部性结构是因为它在第 61 小节有一个强化属调的终止式，并跟着一个反复记号，而且第二部分走向了主调的回归，但这一结构中也呈现出许多利都奈罗结构的特征。

这是一首以旋律为核心要素的奏鸣曲，最初十小节包含了构建整个乐章的材料。较早的作品往往构建一个两小节的旋律作为赋格主题并以传统方式在第

---

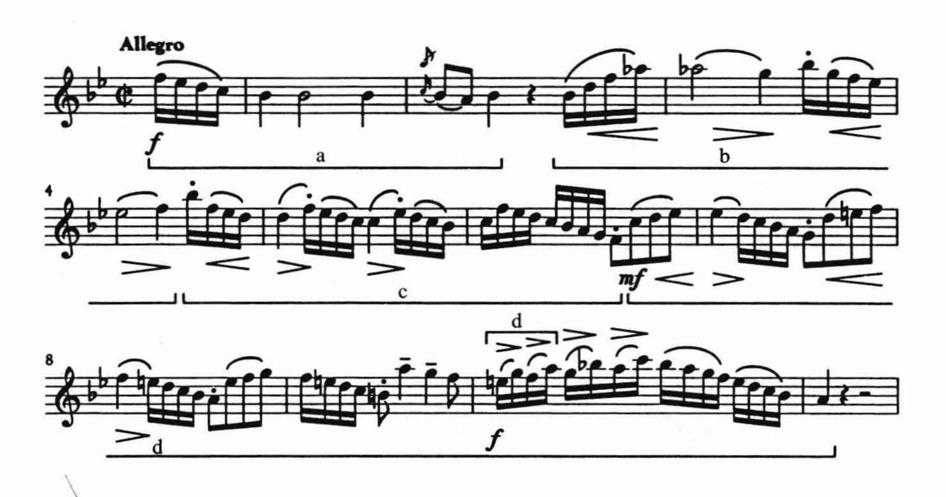
2. C. P. E. 巴赫的作品有两种编目体系。字母“W”是指由阿尔弗雷德·沃特凯恩［Alfred Wotquenne, 1867—1939］于 1905 年编纂的作品目录。字母“H”则指尤金·赫尔姆［Eugene Helm, 1928— ］于 1989 年出版的作品编目。赫尔姆编号正在取代沃特凯恩编号。

二声部上形成答题，而在此处的旋律修辞中，属调上的回答并未使演奏者或听众确信作曲家心中想的是赋格，虽然正是在赋格中才能找到它的来源。这里避开了调性问题，尽管可见清晰的第一部分或称为呈示部（第 1—61 小节），第二部分（第 62—115 小节）和第三部分或称为再现部（第 116—142 小节）。取而代之的是，它的结构似乎是以一种特殊的方法来处理，即：旋律的构建与再构建推动着音乐的进行。

44

十小节主题的流畅进行本身牵涉到一个复杂的平衡构思，值得仔细考察一番。谱例Ⅲ—6 展示了旋律组合要素的可能性划分。这一旋律进行至第 26 小节的呈现、呼应及扩展形成了三段体的第一部分，并用双小节线肯定其结构的意义。第 27 小节，以装饰变化出现的 **a** 被融入到 **d**，紧接着的分离又发展成一个更短小的片段 **d**[1]。最后一段开始于第 45 小节，这里 **a** 再次呈现连续运用的开始主题，极像 **d** 的用法，然后 **b** 与 **c** 形成强有力的终止功能。

谱例Ⅲ—6：C.P.E. 巴赫，《三重奏鸣曲》，H.578（W.161），开始旋律



C. P. E. 巴赫在双小节线后对其音乐材料进行的处理的确可以视作“发展部”。以传统的方式在属调上开始 **a** 的材料，作曲家利用动机片断进行展开，如来自第 9 小节的切分节奏——它后来成为 82—87 小节的基本内容——并使它们显现不同的面貌和比以往更大的音乐张力。

开始于第 116 小节的结构的最后部分似乎像一个删节的再现部。开始的材料看似没有什么删改，直到我们发现 **d** 被省略了。我们所期待的如“赋格答题”位置的第二声部的进入以主调上的主要主题开始，并以微小但意味深长的变化再现第三部分以及来自这一乐章第一部分的结尾材料。

显而易见，作曲家试图表明的意向不是主要依赖于调性的展示或离开与回归，也不是一种新型关系的探索，尽管它诱使我们看到 C. P. E. 巴赫呈现其材料的目的：分离与重新整合。然而，能够确定的是，有这么一位作曲家，对他来说旋律中最小的元素具备超越一般的意义，而且音乐在传递精神与充满表现力的同时，也在相同的程度上汲取着智识。 45

在 1760 年之前的那个时代，三重奏鸣曲比其他任何形式都蕴含着更多的音乐需求与社会需求。从以上对 C.P.E. 巴赫奏鸣曲的讨论中我们注意到，这首特殊的作品可以由拨弦键琴与另一件乐器来演奏，或者由拨弦古钢琴加其他两件乐器来演奏。还有许多证据表明，三重奏鸣曲同样可以当作为小型管弦乐队的交响曲来演奏。这种实践的最著名的例子是约翰 · 施塔米茨最初发表的作品《六首可由管弦乐队演奏的三重奏鸣曲》[*Six Sonates à trois ou avec tout l'orchestre*， Op. 1，1755，*ACM* 3]。这些写成三行谱表的作品可以用作弦乐三重奏、带通奏低音的三重奏鸣曲，也可以作为在自由组合乐器配置上加上中提琴与木管乐器演奏的管弦乐交响曲。声部间出人意外的丰富的复调处理没有对华丽风格旋律的情趣盎然的节奏和现代性产生任何不利的影响。施塔米茨的用法并非独一无二，三重奏鸣曲的进一步发展中就可以看到一个分离的声部被自由地加入到通奏低音的单个线条上，它被清楚地标为“中提琴”。这一独立声部的加入表明十八世纪中叶的三重奏鸣曲正在变为形成弦乐四重奏的源流之一。

键盘独奏奏鸣曲

键盘独奏奏鸣曲的发展与交响曲—序曲的发展具有同样的重要价值和深远意义。正如之前风靡一时的交响曲那种充满律动的活力与生机（见第 80 页及其以后的论述），在 1730 年代，同样想要出名和出版音乐作品的作曲家就会写奏

鸣曲。确实，“奏鸣曲”这一术语包含了形式与风格的众多指向，而这一术语的形式意涵——在十八世纪及十九世纪初得以确立与展示，并主要体现于维也纳大师海顿、莫扎特与贝多芬的作品中——则形成于 1730 年代至 1740 年代期间创作的许多乐曲中。

十八世纪的奏鸣曲以一些独具的形态为特征，这些特征可以理解为“对立”46 或“张力的创造”，但把它们视作音乐对比的元素或许更为恰当。巴洛克作曲家总是舒适、连续、惯常地从一个调性转向另一个调性，而奏鸣曲作曲家则注重转调的过程，追求调性稳定与调性变化展开之间的对比性构建；另一种重要性次之的处理——因为不是经常运用——是一个调性稳定部分与另一个调性稳定部分之间的对比。[3]

巴洛克作曲家追求在一首作品中从头到尾贯穿的节奏流动，这样很慢的变化律动必然会导向一个有效果的结尾。但是，1750 年前后的奏鸣曲作曲家则努力将他的作品划分为几个部分，并用如下任何一种手段来达到此目的：利用终止式使一个部分与另一个部分或一个功能与另一个功能分离，由此产生结束与开始的效果；创立平衡与方整性的结构；重复旋律片断或节奏动机。

统一中求变是合理的艺术原则，但两者间的平衡总会有所波动。巴洛克组曲通过调性、结构以及共同核心动机的运用或变奏处理来组合性格各异的舞曲并将它们融为艺术整体。当华丽风格将非持续性与对比提升到一个首要的美学原则的地位时，具有整体性原则的平衡就必须用另一种办法来重新铸造，这时期的作曲家可能在整个西方音乐中进行了最深广的探寻。他们首先需要的是在创作中求变，三部性结构（运用于小步舞曲及三声中部、返始咏叹调和回旋曲中）提供了展示整体性的多种音乐变化。但是，这些三部性结构最好也不过是提供

---

3. 像这样的调性运动——例如，从主调到属调的进行——并不形成十八世纪作曲家的创作与早期大师创作的区别，因为在这些创作中，这样的转调同样普遍，同样重要。不言而喻的是，这样的转调导致了音乐的运动、发展程度或跨距，使得音乐必须回归到主调。另一方面，也要注意一种不明智的夸大：将这样的转调看成创作了“张力”或“对立”。这种观察可能遮蔽了细心的作曲家所探求的真正对比，他们对音乐新意和强有力的表现不可能再满足于那一时代常规转调的套路，它已被运用了许多年，而且一直沿用到十九世纪。直到十八世纪的最后二十五年，交响曲乐章再现部之前出现的属功能持续音才在一个先前缺少蕴涵的结构-调性场域内创造了一种情感高潮。

有限的整体感，作曲家们认识到最大限度的变化只能在这样的情境中去感知，即：把它放置于一个更大的结构体内。因此，他们将常用于无数舞曲中的二部性结构——它或许可被想象为一个大的单个拱形体——形成扩展与延伸。这种技艺可与中世纪石匠大师的技艺相比，这些人不用数学只靠反复试验，将他们的哥特式教堂拱顶推进得越来越高，使原本功能性的屋顶变成了一种人性永恒启示的艺术表达。同样，二部性拱形的扩展形态运用了功能化（舞曲）的方整性结构并赋予其蕴含音乐表现的艺术潜力，如贝多芬《第九交响曲》的第一乐章所示。 47

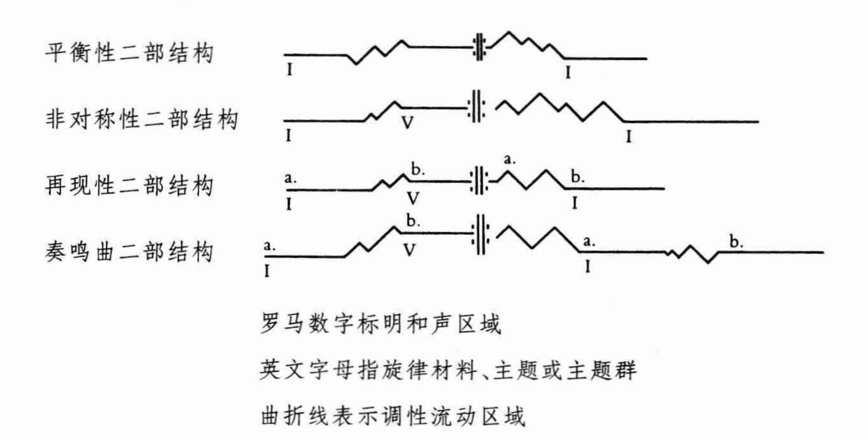
十八世纪初之前流行的二部性结构有几种形态：

1. 最简单的一种所显示的平衡体现于两个部分对称的长度，运用 I—V：][：V—I 的调性布局，第二部分中没有明显的第一部分材料的再现。

2. 非对称性二部结构当然也用相同的调性布局，即：从主调转移，再回到主调，但它允许第二部分扩展，以适应再现之前更大的调性流动。

3. 当主调或第二调性区域的特性旋律—节奏材料于后半部分再现时，这时的二部结构就到达了更高的阶段。这种所谓的再现性二部曲式实际上离奏鸣曲式只差一小步了。

这些区别也许最好用图示来归纳：



在这些结构的次序中看出从好到更好或从纯朴到老练的进展并没有什么好处。尤其是再现性二部结构与奏鸣曲式已共同存在了许多年，虽然它们的整体

调性构建展现出它们的相互关系，但它们的区别是明显的。再现性二部结构通过旋律材料的重现为关注对称的作曲家提供了创造平衡的可能性，而在此同时又保持了音乐的新鲜感。前后两个部分听到的材料是不一样的。因此，你原先在主调上听到的东西可能于作品的后半开始在属调上听到，之后它将通过调性的转换或模进向前推进。同样，你在前半部分的属调上听到的东西极为常见地会在后半部分以主调完好地再现。

48

a → I ，b → V :||: a → V 用模进处理，**b → I**

显而易见，在这种曲式中耳朵感知到反向关系的两部分结构，它吸引了许多非常敏感的耳朵，其中也包括正在创作最初几部交响曲和早期奏鸣曲的莫扎特的耳朵。

以基本上完全再现前半部分的材料为特征的奏鸣曲形态的二部拱形结构也涉及到在主调上直接再现最初在主调上听到的材料。但是，这种结构形态在因为形成单独的调性拱形而保留二部结构名称的权利的同时，它也成为一种听起来像三重或三个部分的结构。（建议不要把它叫做三部曲式，因为这一术语有着特定的调性意涵。）这种结构使作曲家得到进一步扩展调性的可能性，并有机会在回归主调以及与之相关旋律材料时形成更具表现力与情感色彩的艺术效果。历史证明奏鸣曲式要比再现性二部结构更让作曲家和听众感到审美的满足，但我们必须记住这两种结构都有自己独具的特性。

没有人可以说多梅尼科 · 斯卡拉蒂（1685—1757）的作品缺乏老练成熟，但它就是坚定不移地建立在再现性二部曲式之上。斯卡拉蒂与巴赫和亨德尔同年出生，那是个奇迹之年。观察这三位作曲家艺术生涯的迥异是件有趣的事情。出生在德国小城哈雷的亨德尔走遍了欧洲，成为声名远扬、见多识广的音乐家—生意人，他精通所有的音乐；巴赫同样出生于德国小城爱森纳赫，他的足迹只限于其生活、工作过的几个地方，但他保持着一定的距离观察世界，吸收并创作他自己认可的东西，而将另一些排除在外。与亨德尔和巴赫不同的是，多梅尼科 · 斯卡拉蒂出生在那不勒斯，这是伟大的音乐中心之一，新派、新潮艺术的真正发源地。他的父亲亚历山德罗 · 斯卡拉蒂（1660—1725），西西里人，是他那个时代最著名的作曲家之一，用那不勒斯风格创作巴洛克歌剧和康塔塔的音乐大师，他的许多亲戚都是音乐家。多梅尼科于 1703 年开始最初几部歌剧

创作的尝试，之后还有一些歌剧问世。然而，真正让人记住的是作为拨弦古钢琴音乐的演奏家和作曲家的多梅尼科 · 斯卡拉蒂。关于他的演奏，亨德尔最早的传记作者讲到了一段经常被人引用的轶事：

> 在此他(亨德尔)也为多梅尼科 · 斯卡拉蒂所知晓,斯卡拉蒂现住西班牙,写了很多著名的练习曲[译注:即现在所称的奏鸣曲]。鉴于他是一位造诣很高的拨弦古钢琴演奏家,红衣主教决定让他与亨德尔进行演奏比赛。关于这次拨弦古钢琴演奏比赛的事情有着不同的说法。据说有人认为斯卡拉蒂弹得更好。然而,当他们弹奏管风琴时,那就没什么可以怀疑的了,谁是弹奏这个乐器的真正大师。斯卡拉蒂本人宣告,他的对手技高一筹,才华横溢。在他听到亨德尔弹奏管风琴之前,他对这一乐器的威力一无所知。[4]

49

这次相遇可能发生在 1709 年的罗马，斯卡拉蒂正任职于梵蒂冈。大约十年之后，他离开那个神权的中心去就任葡萄牙王室教堂的乐正。以后，他则相对地淡出了音乐领域，他的生活限定在属于欧洲边缘的葡萄牙宫廷及后来的西班牙宫廷，因为其学生葡萄牙的玛丽娅 · 巴巴拉公主嫁给西班牙王储后他也随同前往。

斯卡拉蒂的许多作品，也可能是绝大多数作品都已遗失，我们对他的了解几乎就是来自他存世的五百五十五首拨弦古钢琴奏鸣曲。斯卡拉蒂在世时，这类数量众多的作品只有小部分出版。其中最重要的出版作品是由三十首奏鸣曲或称 Essercizi［练习曲］组成的曲集，首次出版于 1738 年，几乎肯定是在伦敦，那里有一小批斯卡拉蒂的崇拜者颇为活跃，而且那里是除西班牙之外他的作品最具影响的地方。实际上仅有另外不多的奏鸣曲在十八世纪出版。在无法从有关证据中确切得知这些奏鸣曲的创作年代时，我们可以接受拉尔夫 · 克尔克帕特里克（1911—1984）的观点：“目前我们只能假定看似用一生的发展得到的创作成果实际上是斯卡拉蒂五十岁之后才有的，而且大部分是六十七岁之后完成的。”
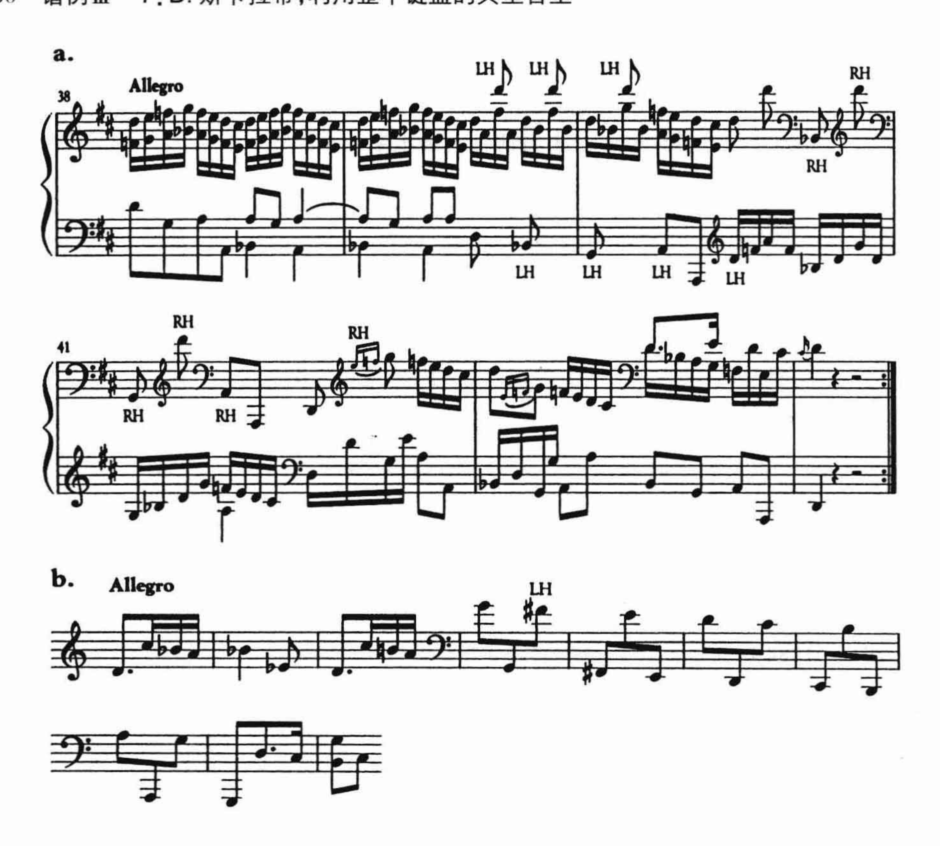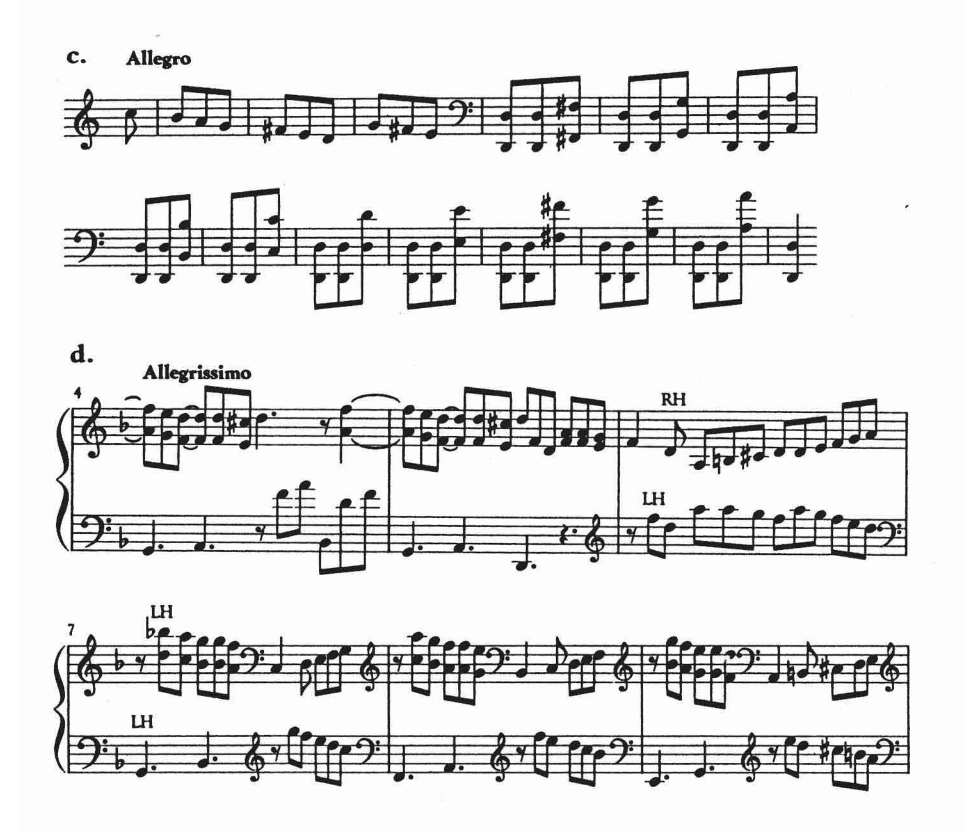
---

4. John Mainwaring, *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel* (London, 1760), pp. 59-60.

与巴赫和肖邦一样，斯卡拉蒂属于那种为数不多的作曲家，他们系统性地提升他们的乐器的技巧。他的创作集中于拨弦古钢琴，将它的艺术特质充分地体现出来，使之达到只有在这一乐器上才可以展示的完美程度。就斯卡拉蒂为其学生西班牙王后所写的奏鸣曲而言，我们可以假设这些作品的构想是为了例证与发展作曲家最为看重的这些技巧的方方面面。他的写作既不是为了一位业余的听众，也不是为了广泛的传播，所以他创作的音乐具有无与伦比的艺术个性。

这些键盘音乐作品中最显著的特色也许是它们利用乐器的整个音区的方法。在巴赫或拉莫的音乐中手指带动手臂进行着运动，斯卡拉蒂则要求手臂的运动，由手臂落到手指再形成手指的必要运动。

50 谱例Ⅲ—7：D. 斯卡拉蒂，利用整个键盘的典型音型





以上的四个例子展示了作曲家在这种手臂运动中所得到的乐趣，呈现出所有随之产生的让演奏者感到的激动与释放，它们也显现出斯卡拉蒂如何创造了一种独特的织体，与通常的织体相比，它涉及到的音域更为宽阔。在第四个例子中,要求左右手交叉的手臂运动成为其表现目的的本身。除了这种跨越与交叉，斯卡拉蒂还要求展现连续的三度、六度与八度的快速、流畅进行，这种音乐形态出现的频度与连贯性要远远超过他同时代人的写作。 51

斯卡拉蒂的奏鸣曲几乎是一成不变的单乐章作品，而且只是偶尔出现不同速度或律动的组合。在众多奏鸣曲手稿的曲集中可以看到——可能是为斯卡拉蒂的王室学生而组编的——每首作品分别冠以“奏鸣曲”的字样并伴有速度标记。然而值得重视的是,许多这样的作品都与另一首调性相同的奏鸣曲并列出现，这种作品的成双组合经常用作呈现速度与节拍关系的互补，也可能是为了演奏而组合。许多单乐章奏鸣曲具有舞曲的名称或标为赋格、托卡塔等，但大多数

只有速度标记，它们以带有多种多样再现形态的二部性结构写成。

在他的《练习曲》序言中，斯卡拉蒂这样告诉他的读者：

> 无论你是业余的还是专业的，不要期盼在这些作品中找到高深学问，而是得到轻松有趣的艺术实践，这样的训练将使你达到演奏拨弦古钢琴的自由境界。[5]

斯卡拉蒂总是轻松洒脱地呈现他的学识才艺，如果他不是这么做的话，那他几乎就不可能吸引那些视华丽风格为高雅趣味的人们。他的织体绝大多数为二声部，偶尔出现过度装饰的乐句和带着刺耳短倚音的厚重和弦形成的别具一格的和声进行。他常常以一个声部的进行开始其奏鸣曲，几小节后由第二声部形成模仿。通常在第二声部进入之后中断赋格段的效果。最常见的是，斯卡拉蒂类似赋格的开头是在同度上进行模仿，这就进入到华丽风格写作的路子：一个人的模仿成为另一个人的重复。

52 《G 大调奏鸣曲》（K. 2，[6] *ACM* 4）是 1738 年《练习曲》中的第二首乐曲。它体现了斯卡拉蒂早期奏鸣曲敏锐、警句似的品格，不带任何形成他晚期创作风格的那些特征。结构中前后两个部分几乎分量相当（**a**=37 小节，**b**=41 小节），并用同样的材料。**a** 开头的十二小节和最后的十七小节与 **b** 的前十二小节和最后十七小节相同。两者的区别在于调性的转换，这也是乐曲发展所期待的。

这首奏鸣曲的特殊意义在于构成音乐连贯性的方法。重复是斯卡拉蒂创造连贯感、分句与色彩的手段。最初四小节展现了主三和弦的音型，在此基础上建立的♫♫♩. 节奏与声部间的严格模仿成为最显著的特征。如前所述，卡农是一种熟悉的开头效果。另一方面，节奏则呈现渗透状态。刚开始的织体似乎将四

---

5. Domenico Scarlatti, *Essercizi per Gravicembalo*（London? 1738?, facsimile ed., Florence, 1985）. 作者英译。

6. 关于斯卡拉蒂的奏鸣曲，编号中的“K”来自于拉尔夫 · 克尔克帕特里克的姓名，他的作品编号一般公认为是权威性的。有时也会看到以“L”开头的编号，这是指由亚历山德罗 · 朗戈（1864—1945）编辑的第一部斯卡拉蒂奏鸣曲全集。他编辑的奏鸣曲只是任意地按调性来编组——鉴于此，“L”编号价值不大，因为这些“L”编号的奏鸣曲只是表明了来自意大利理卡蒂出版公司的特定版本。克尔克帕特里克的编号则根据奏鸣曲的原始文献，将作品按照可信的大致的编年顺序来排列。

小节分成 2+2，节拍单位看来也不像是拍号所示的 3/8，而是 6/8。开始的四小节与第一部分结尾的三小节相比，也并无更紧凑的补充，后者的音乐进行重复了原先的分解音型和静态的和声节奏。

接下来的四小节由 2+2 组成，虽然两者都导向明显的主和弦终止式，但它们又显现出不同的节奏形态和织体：♫♪♩♪+♫♪♫♪.。这一由不同的“两半”构成的四小节单位在第 9—12 小节形成完全的重复。下面出现的是由四个四小节构成的单位组合，这里的前后两半是相同的形态，都建立在乐曲开头♫♪♩.的节奏基础之上。从第 29 小节到前半部分的结束包含了三个三小节的组合，与其他所有组合不同的是，它们彼此都有省略，并且迅速迈向结尾。现在我们可以看到为什么斯卡拉蒂不希望让这首奏鸣曲第一部分的三十八小节再加长，其实他很容易用重复第 37 小节就可以达到这一点。他显然需要的是一种非稳定的不对称，正是这种不一致造成了奏鸣曲开头与前半部分结尾的区别。

用上述的小节组合可形成整首奏鸣曲结构的列表，从中可看出以下的结果：

小节数：

1　3×4 小节（2+2 ）不同的两半（第 1 组独特，第 2 组与第 3 组相同）

13　4×4 小节（2+2）相同的两半

29　3×3 小节（2+1）不同的两半（第 1 组与第 2 组相同，第 3 组独特）

双小节线

53

38　3×4 小节（2+2）不同的两半（第 1 组独特，第 2 组与第 3 组相同）

50　2×4 小节（2+2）相同的两半

58　1×4 小节（2+2）不同的两半

62　2×4 小节（2+2）相同的两半

70　3×3 小节（2+1）不同的两半（第 1 组和第 2 组基本相同,第三组独特）

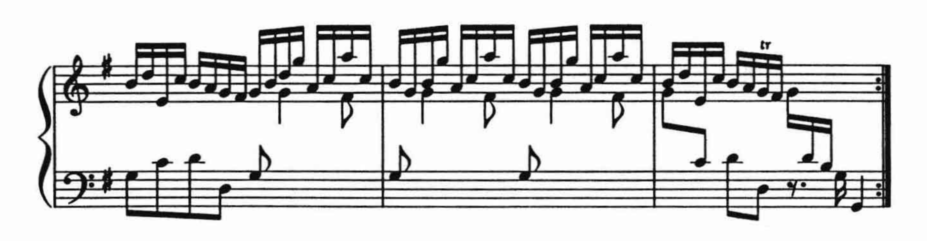
这一列表显示颇具吸引力的对称性，让人觉得这看起来好像是作曲家用一种计算、智识的理路写成的。将乐曲第二部分中的只有四小节的那个单独组合与这一部分的三小节构成的第 1 组相比较，斯卡拉蒂的成就即显现出来。这首

奏鸣曲独特的模糊性之要义在于：创造了一种对常见的 6/8 的自然期待，但这种韵致又与 3×3 小节的组合形成矛盾，因为这样的组合仅仅合适于 3/8 律动的构建。

《D 大调奏鸣曲》，K. 492（*ACM* 5）展示出斯卡拉蒂如何处理更大规模的对称式再现性二部结构，体现了丰富多变的和声与织体的音乐色彩、键盘技艺和西班牙吉他风味，同时又能保持每一小节之间音乐流动的最紧密的逻辑关系。虽然终止性的连接得到特别的强调，但仍可见到有意为之的乐句隐藏和删减，这就使得这位作曲家的作品彰显生机勃勃和充满挑战的意味。在《练习曲》的序言中，斯卡拉蒂已经让他的读者确信，不要期待高深的艺术。这并不是玩笑般的告诫，因为他的读者不需要 J.S. 巴赫式的深邃。他的英国和西班牙崇拜者钦佩他的能力：他极具艺术性的创作使他可以隐藏艺术。

令人惊讶的是斯卡拉蒂并未对他的后继者产生很大的影响。在西班牙，他的学生安东尼奥 · 索勒（1729—1783）创作了一些奏鸣曲，音乐的风格特征与其师相比有明显的不同。在英国，托玛斯 · 奥古斯丁 · 阿恩（1710—1778）于 1756 年发表的《八首拨弦古钢琴奏鸣曲或演习曲》[*Ⅷ Sonatas or Lessons for the Harpsichord*] 似乎在某些方面展示了斯卡拉蒂的特色，例如《G 大调第三奏鸣曲》的终止进行（谱例Ⅲ—8），但这套演习曲更以形式的丰富变化而形成自己的个性，是一种古风意蕴甚于求新、欢愉的折中主义的情感表达。大部分乐章都是显露完整奏鸣曲式倾向的再现性二部结构。

谱例Ⅲ—8：T.A. 阿恩《G 大调奏鸣曲》中的终止式



54 在意大利主流之外斯卡拉蒂最优秀的后继者或许是彼得罗 · 多梅尼科 · 帕拉迪斯 [Pietro Domenico Paradies，或 Paradisi，1710?—1791]。帕拉迪斯首先
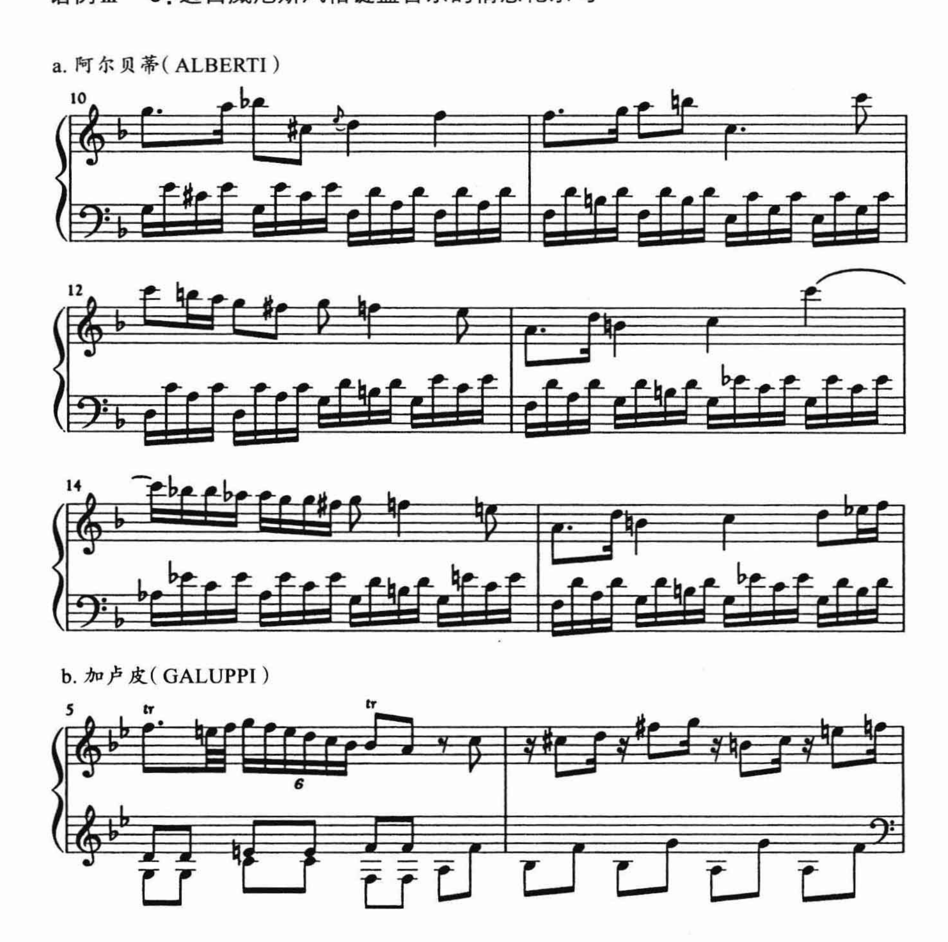
是位歌剧作曲家，据伯尼所言，他的这些歌剧并不吸引人。帕拉迪斯于 1746 年在伦敦确立其声乐和拨弦古钢琴教师的地位，他在伦敦一直住到晚年。他曾培养出一批成功的学生，但他最重要的遗产是 1754 年于伦敦首次出版的总共为十二首的奏鸣曲集。这些作品每首都是两个乐章的构架，乐章间并无固定的速度关系：其中四首的第一乐章比第二乐章快，例如，*Moderato/Andante*［中板 / 行板］；七首则包含两个快速乐章，例如，*Allegro/Presto*［快板 / 急板］。两个乐章的调性是相同的，尽管调式可能不同：第四首和第九首的第一乐章用小调，第二乐章用大调；第十首的第一乐章是 D 大调，第二乐章变为 D 小调。帕拉迪斯与斯卡拉蒂同样都关注拨弦古钢琴全部音域的运用，尤其是低音区的展示，琶音与双手交叉的弹奏也大量存在。然而，与斯卡拉蒂相比，帕拉迪斯更倾向于用三部性结构，因此，其二部结构中位于双小节线后的 **b** 部分已有很大的扩展。
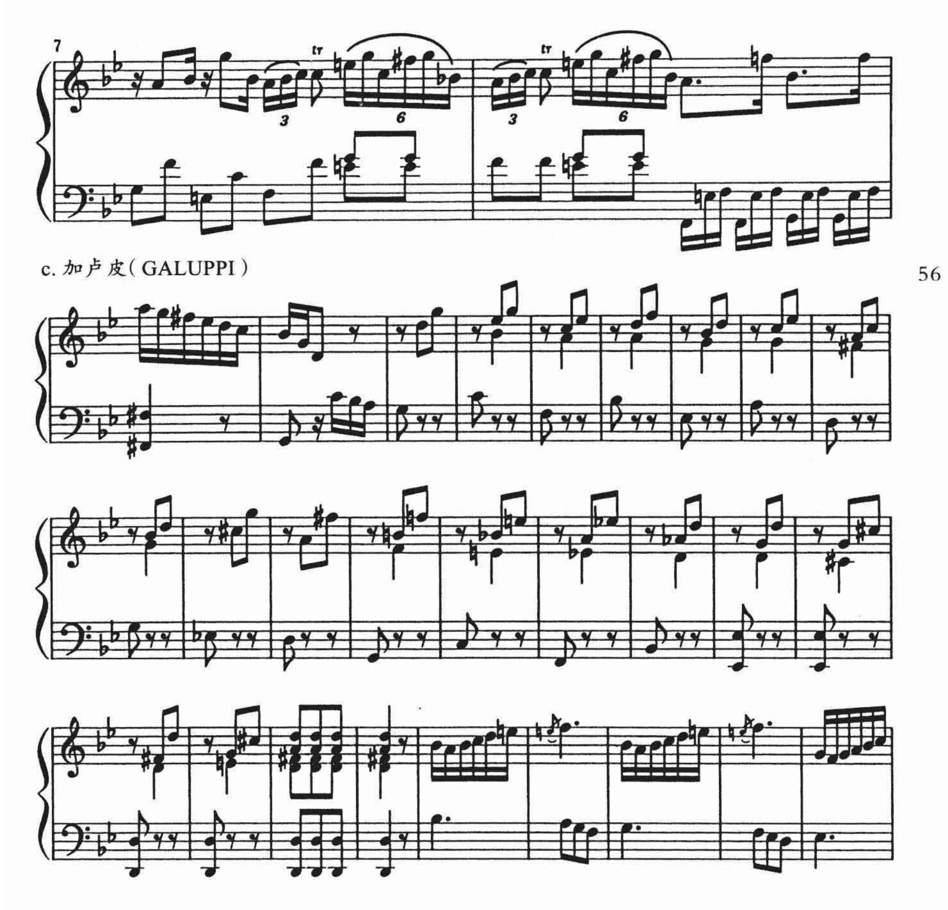
在意大利，通过一些著名的拨弦古钢琴演奏家和作曲家的努力，键盘音乐继续流行，尽管后世对他们艺术努力的评价不如移居国外的斯卡拉蒂那么高。威尼斯证明自己不仅是一个歌剧的中心，也是一个理所当然的器乐中心。到了十八世纪，这座城市的政治权势早已不复存在。在十四、十五和十六世纪，城邦的商贸影响力和富裕程度是令人惊叹的，这座城市的能量与其地域的面积完全不成比例。它的权势既来自它有能力向更大领地的统治者提供资金，也来自其严酷高效的——不能说是无人性的——大家庭组织，它严厉的司法制度影响极其深远。随着西欧强权王国的兴起，威尼斯的威权日渐衰弱，虽然许多权力的装饰——盛典和仪式——依然存在，威尼斯渐渐退到了一种虚幻的梦一样的境地，这在今日已成为一个衰败的恶梦了。威尼斯名人乔万尼 · 卡萨诺瓦［译注：Giovanni Casanova， 1725—1798，意大利冒险家和作家，浪荡公子，也当过外交官］在他的回忆录中描绘了他的家乡纵情声色的生动场景：假面舞会、在外国使节的小别墅中与天真少女和修女的艳事——在最高级的奢华私宅内干着最低俗的淫逸之事。在自我陶醉的艺术与手艺方面来看，十八世纪与二十世纪的情境区别很大。

与威尼斯及其作曲家相关联的键盘艺术风格颇为流行，影响深广。在这一风格中卓越的技巧与感情细腻的旋律线及和声色彩融为一体。我们已在塔蒂尼作品中看到过的那种整体性的技巧并未得到运用。在各个乐章中，不同的旋律

55 材料与不同的调中心相联系。有时，在乐章开始处听到的格言般乐句可能再次被用来加强新的调性进行的开头，但通常我们看不到源自先前材料的新主题的派生。和声色彩常常限定于大调作品中降六级和弦趣味性的艺术处理和相同调式中增六和弦的运用。巴洛克式的模进导致增强的半音化色彩。这种流畅的华丽风格音乐的诸多意趣可在一些短小乐句的独特情感的精炼表达中看到，如下面的例子：

谱例Ⅲ—9：选自威尼斯风格键盘音乐的情感化乐句





沃尔什于 1748 年出版了多梅尼科 · 阿尔贝蒂八首一套的奏鸣曲集，这些作品一直广受欢迎，因为它们也可见于一些其他抄本，后来又在巴黎和阿姆斯特丹重版。这些奏鸣曲都是两个乐章的组合，其中绝大多数为再现性二部结构。

十八世纪中叶最重要的威尼斯键盘音乐作曲家无疑是巴尔达萨雷 · 加卢皮（1706—1785），作为一位成功的歌剧作曲家他曾遍访欧洲，从伦敦到圣彼得堡。他的作品将有吸引力的旋律——从多愁善感、生机勃勃到光辉灿烂——和包含了模拟复调形态、仿效通奏低音技法及纯键盘音型的织体结合在一起。他的音乐创作贯穿其漫长的一生，许多作品的创作时间不清楚。1760 年之前，极为宝贵的约翰 · 沃尔什出版公司给我们带来了帮助，因为在 1756 年他们出版了加卢皮六首一套的奏鸣曲集。这些作品显示了丰富多彩的风格和多样化的二部结

构，从简单的对称性二部曲式到充分发展的奏鸣曲式。有一首奏鸣曲（第三首）甚至展现了两个乐章中核心主题之间的清晰关系，这种关系不仅体现在与主要调性相关的音乐材料中，也在次要调性的音乐进行中得到展示。第二首奏鸣曲为单乐章；第三、第五和第六首奏鸣曲都是两个乐章，每一首都可以见到慢—快的关系，还有就是第二乐章的曲式结构要比第一乐章复杂得多。这部曲集的第一首奏鸣曲是三乐章（*Adagio*， *Andantino*， *Allegro*），而第四首则为四个乐章（*Adagio*， *Allegro*， *Spiritoso e Staccato* 和 *Giga*， *Allegro*）。
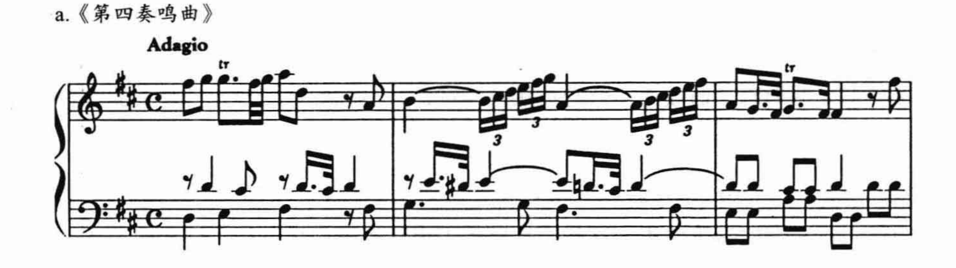
57

这部曲集中的第二首奏鸣曲（*ACM*6）——按英国的说法可称“Lesson”[演习曲]——也可在十八世纪的其他手抄本中找到，曲名为“Toccata”[托卡塔]。这首乐曲与曲集中的其他作品区别很大，不仅仅因为它是单乐章，还因为它罕见的长度（一百八十一小节）和非同一般的织体。作品是一个清楚的三部性结构，第一部分长六十八小节。在双小节线后出现的传统的衍展（六十三小节）将开始主题转入关系大调，第二主题则在属小调上重现。在再现部或称第三部分中（五十小节），所有的主要主题都在主调上再现。这一整体结构中有许多精彩之处值得注意，但可能最突出的现象是键盘音乐的织体写作与其他奏鸣曲大为不同，它似乎呼唤着管弦乐配器（特别注意第49—63小节）。宽舒的和声节奏好像也不满足键盘音乐仅能提供的音乐色彩。是否有可能这是一首根据交响曲或序曲乐章改编而成的拨弦古钢琴作品呢?
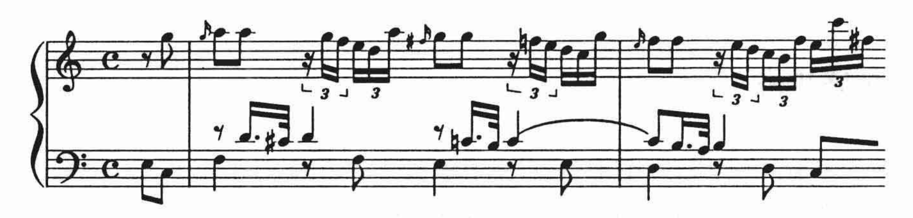
在这一曲集中加卢皮两次呈现颇具吸引力的三声部写作，其中可见以附点节奏为特征的模进和通过四音列形成的低音下行线条。（谱例Ⅲ—10中的两个音乐片断选自他的两部奏鸣曲）音乐显示出优雅、迷人的姿态，它们的精妙相似很难在加卢皮奏鸣曲的其他地方看到，所以这样的写作就不是传统套路。

谱例Ⅲ—10：B. 加卢皮，沃尔什奏鸣曲（1756）

a.《第四奏鸣曲》
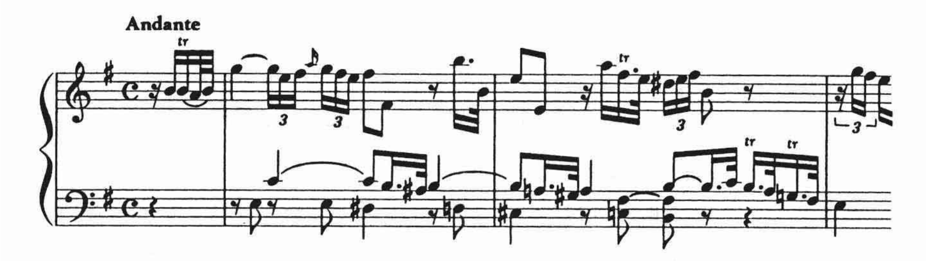


b.《第一奏鸣曲》



1756 年 11 月，在加卢皮奏鸣曲发行八个月之后，沃尔什出版公司印制了阿恩的《演习曲八首》[*Eight Lessons*]，其中第二首奏鸣曲的开头如下： 58

谱例Ⅲ—11：T. A. 阿恩《第二奏鸣曲》



这是阿恩正在模仿加卢皮吗？即使他在模仿，1750 年代的人也不会皱起眉头。

鉴于在许多方面与意大利北部的情况相似，南德和奥地利作曲家创作的键盘音乐作品几乎与侨居国外的意大利作曲家的作品没有什么区别，例如乔万尼 · 贝内戴提 · 普拉提（1690—1763）就一直住在那个地区。乔治 · 克里斯托夫 · 瓦根塞尔（1715—1777）属于那一代的作曲家——当他们达到自己艺术生涯的高峰时，莫扎特与海顿才刚刚起步——由于他的成熟期作品与他们的早期创作有着相似之处，或许可以推测瓦根塞尔是有艺术影响力的。他的键盘乐奏鸣曲——称作 *Divertimentos* [嬉游曲]，如海顿常常称他的作品那样——丝毫未显露那些键盘音乐炫技的迹象，而正是这种键盘音乐的炫技表演使他成为受宠于女皇玛利亚 · 特蕾莎的著名演奏家和教师。这些乐曲篇幅短小，是三乐章构架的简单作品，结构上稳稳当当，常规性地运用平衡的二部结构原则，在第二旋律主题回归时形成主调的再现。织体只有少许变化，所以音乐缺乏鲜明的形象，其创作的目的似乎是考虑音乐爱好者的乐趣要甚于关注专业性演奏。

情感风格

然而，再往北面，以腓特烈大帝在波茨坦（柏林）的宫廷为中心，兴起了一种作曲风格，从此它被称为 *Empfindsamer Stil*。这一语词可以直译为“敏感风格”[Sensitive Style] 或“善感风格”[Style of Sensibility]，但无论怎么翻译，它必须诠释为一种特殊的风格，在此情感的意义高于一切，而且音乐的演奏者和聆听者均被要求具有一种超过平常的、能体验大幅度情感反应的易感多情品格。由于它的主要实践者是十八世纪最著名的作曲家之一 C. P. E. 巴赫，这一风格提供了一种与源自南方创作的有效对比，而且它最终对海顿和贝多芬产生了意义深远的影响。

59

情感风格 [译注：目前在我国音乐界，*empfindsamer Stil* 已有专门的中文译名“情感风格”，本书的翻译沿用这一风格指称] 一直被认为是华丽风格的一个区域性变体——北德地区的风格表现，但是，它在共享某些具有时代特征的理想的同时，其艺术实践的本体特色也极为鲜明，而且由于这两种风格的美学意涵区别非常明显，把情感风格作为一个独立的现象来考虑更为合适。鉴于它的特征来源于这一时代音乐风格基本要素的夸张处理，我们或许有理由将它视为一种“矫饰”[mannerist] 风格。

同时代的批评家、作家和作曲家弗利德里希 · 威廉海姆 · 马普尔格(1718—1795)的两段话将有助于辨明柏林作曲家们的美学观念。他在 1749 年出版的《施普雷河畔的音乐批评家》[*Des critischen Musicus an der Spree*] 中写道：

> 速度使感情发生变化，这是众所周知的事，因为感情只是不停地变动，永不安歇。所有的音乐表达以它作为基础产生情绪或感情。以解释或论证为己任的哲学家探索着为我们的理解带来光明，带来清澈和条理。但是演说家、诗人、音乐家则寻求比启蒙更进一步的激情燃烧。在哲学家那里，有些可燃烧的材料仅仅燃起或引发适中的情感状态，激情则被控制。然而在这里，这种材料的净化元素即其中的精华燃放出成千上万最美丽的火焰，速度总是那么惊人，往往来势猛

烈。因此，音乐家必须扮演许许多多的不同角色，他必须呈现作曲家授意的众多性格。非同寻常的激情表达引领着我们。无论从哪一方面来看，如果他能够幸运地获得造就伟大的诗人、演说家、艺术家之热情，那么此人就将知晓屈从情感时我们心灵的反应是怎样的贸然和多变。所以一个音乐家必须拥有超强的敏感力和最恰当的悟性从而能够准确地演奏放在他面前的每一首乐曲。[7]

在同一期杂志中，马普尔格强调了柏林作曲家从所有法国华丽风格源流中独立出来的意义。他接着写道：

柏林音乐的一种独特品格是极有节制地运用各种技法与装饰，而被运用的这些东西越精选，音乐的表演也就会越精湛、纯净。格劳恩斯、匡茨、本达、C.P.E. 巴赫等人的演奏从不以大量的装饰音而取胜。激动人心的修辞、感人的品质源自完全不同的东西，它们并未形成更多的轰动，却更直接地触动心灵。[8]

C. P. E. 巴赫也在他的论文中就音乐装饰问题阐明了自己的重要观点，告诫不应滥用装饰音，他认为：

……与其他感情相比，纯朴或悲伤的描绘不应有太多的装饰。懂得这些原则的人就知道如何富于技巧地将声乐风格引入令人震撼的和充满激情的艺术表达中（在这个层面，器乐要胜于歌喉），并以其持续的音乐变化来唤起和抓住听众的注意力……无关紧要的音符和那些本身已够亮丽的乐音无需装饰。[9]

60

情感风格从不指望华丽风格那样的时尚、广泛的听众群。由于其丰厚的艺术表现，情感风格需要的是才艺卓越、训练有素的作曲家，同时它的鉴赏也要求某种行家的水平。正是在棱角分明旋律的个性化、主观性的另类风格中，突出的倚音

---

7. Friedrich Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree* (Sept.2, 1749), cited by William J. Mitchell, ed. C. P. E. Bach, *op. cit.*, p. 81.
8. *Ibid.*
9. C. P. E. Bach, *op. cit.*, p. 81.

就像隆起的一个个关节，节奏的间隙正好抓住气口，别具一格的律动使得相同的乐句呈现出不同的韵致——在此，仅有的期待就是音乐的不可预测。由于这些品质，情感风格并不同样适合于任何艺术表现方式或功能。那些与社会情境有联系的音乐如歌剧、交响曲或教堂音乐尽管也时常显示情感风格的意味，但这些体裁难得为情感风格所要求的情有独钟的音乐蕴涵留出表现空间。因为情感风格的展示非常个性化，所以它最充分的艺术表达可见于奏鸣曲与其他独奏性键盘乐体裁。由于它的表达极具艺术张力，其影响最鲜明地体现于十八世纪晚期维也纳乐派大师的作品中，这里，通过净化特殊的艺术表现和另类风格，它的强劲之势——表现在最基本的音乐元素内在力量的利用以及当时新的形式与新的调性构建的呈现——已经成倍提升，艺术张力达到了顶点。

吉里 · 本达（1722—1795）是为数不多的杰出的情感风格大师之一，他的《B♭ 大调奏鸣曲》（1757; *ACM* 7）是一个可展示情感风格诸多最重要特色的例子。本达来自于一个投奔腓特烈大帝的波西米亚音乐之家。他的兄长弗朗梯塞克（1706—1786）成为最受腓特烈大帝喜欢的小提琴家，他也是一位著名的作曲家。吉里 · 本达本人也作为小提琴手在 1742 至 1749 的几年中任职于国王的管弦乐队，1750 年他就任哥达的宫廷乐长。作为一名作曲家，本达得到权贵们的赞赏和重视并不比莫扎特少，稍后还会谈到有关他创造的声乐情节剧［vocal melodrama］。
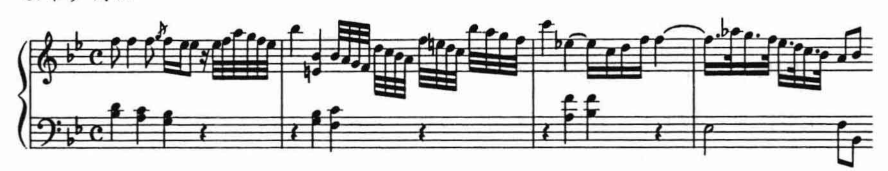
1757 年本达发表了六首一套的键盘乐奏鸣曲，查尔斯 · 伯尼（1726—1814）把它描述为“非常雅致”，而且具有“C. P. E. 巴赫的风格”。或许可以把这套作品看作最小但又最集中的情感风格手册。为了构建情感风格的各种特点，《B♭大调奏鸣曲》的最初四小节形成一连串的变化，层层显露不同风格的意趣。谱例Ⅲ—12a 展示了这首奏鸣曲原本的开头。

61 **谱例Ⅲ—12：J. 本达《B♭大调奏鸣曲》，第一乐章**
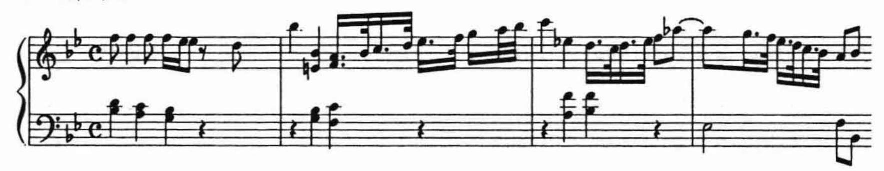
a. 开头

Allegretto
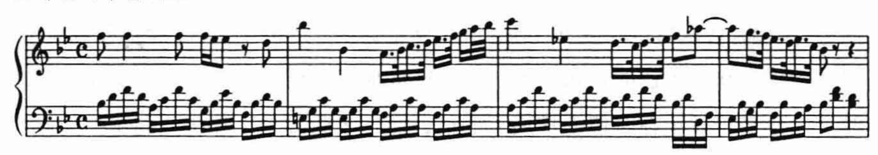
b. 和声简化
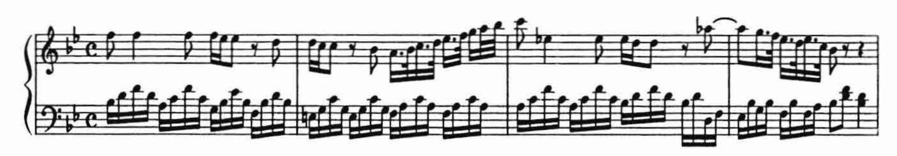


c. 旋律简化



d. 律动与节奏简化



e. 以“华丽风格”重现的开头



谱例Ⅲ—12b 通过去除本达的半音化处理并使整个乐句进行在 B♭大调的自然音阶上，达到了简化和声的目的。第 1、2、4 小节全部的临时升降号都从属于伴奏的基本和声。

谱例Ⅲ—12c 处理的是使情感风格区别于华丽风格的旋律元素。本达在第 1 小节中运用短倚音来强调 F 到 E♮进行，而 F 到 E♭的进行中不存在惊奇，所以此处就不需再用这个短倚音。休止运用是华丽风格的一个常见特征，代表气息的转换或相同元素的分离，空隙或间断似的空白（不必要的时值加长，仅为效果相异）则不是这个意思。这里，本达的由六个极短音符跟随其后的短休止在两种不同元素后形成了一种隔断——第 1 小节的开头与第 2 小节的开头。在华丽风格中，这样的效果会变成一种稳定的气韵和一种富于情感但又不失优雅的跳动。第 2 小节“令人震撼的”［参见前面所引的 C. P. E. 巴赫的观点］音乐流动被拱

62
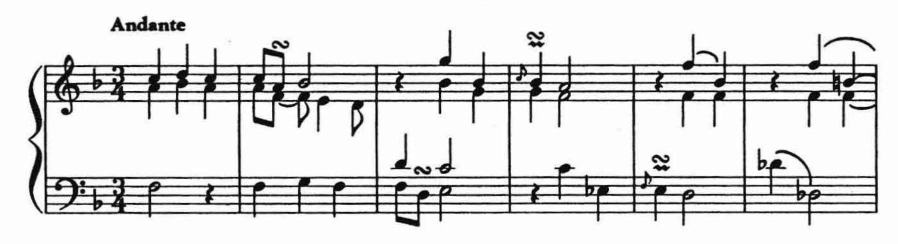
形中的音阶进行所替代，其中的附点节奏来自华丽风格对法国趣味的如实仿效。在第 3 小节中，级进的处理替代了第三拍上的跳进，而和弦外音则被非重音的经过音取代，第 4 小节依然没有变动。

在谱例Ⅲ—12d 中，乐曲的律动与节奏元素融合了华丽风格的表达。本达扣人心弦的伴奏在此被平稳的阿尔贝蒂低音音型所替代，它增强了音乐贯通的连续性。左手部分融会了右手部分中的自由声部进行，第 4 小节形成了比前面更稳定的和声节奏；随性带过的终止由在强拍上出现的正规完满的终止式所取代。
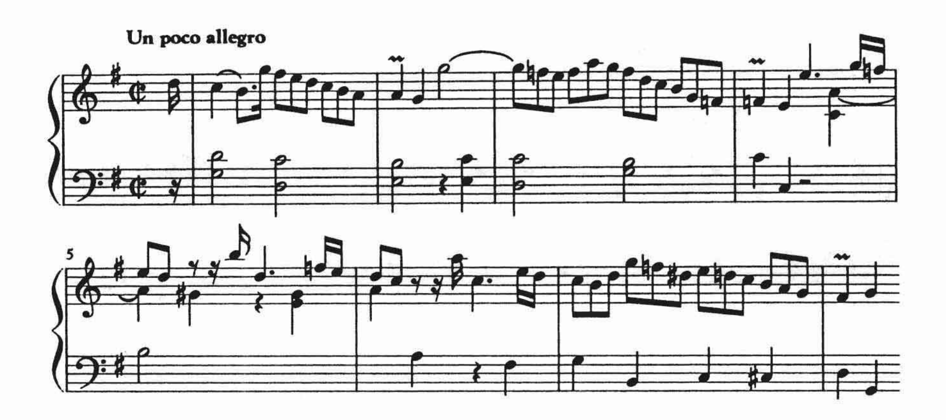
最后的谱例Ⅲ—12e 是一个想象的尝试，显示为什么本达的音乐与 *galanterie*［华丽风格品位］如此不同，以及应该运用怎样的根本手段才能使音乐与那种风格保持一致。这里，一些本达的音乐材料通过一种完全符合此类流行风格的方法进行改编。音乐特色的重点放在了开头两拍的切分动机及随后的 ♪♬ 动机上，颇具表现意味。本达的音乐最突出的特征变成了次要的细节：原先第 1 小节中的十六分音符休止在时值上扩展了一倍，而且矛盾的是，那种急刹车似的间断效果变为气息的转换。第 2 小节也引入了一个形成平衡的休止。原先第 2 小节的后半部分也许是本达最突出的亮点，现在变成了一个音阶，其功能显然只是连接前两小节与后两小节。

当然，不可能期待在这四小节的审视中得到情感风格的完全记录，更进一步的要点可以做些归纳。这路风格的作曲家们不再回眸他们的巴洛克遗产。他们适当地运用复调技法，例如模仿和倒影等等，全然是自然展现的作曲技艺。选自 C. P. E. 巴赫音乐的谱例Ⅲ—13 显示这样开始的慢板乐章，在此，模仿贯穿始终，就像开头几小节那样。作曲家用这种风格来维持乐句结构创建中的充分的灵活性，因为他们在偶尔采用华丽风格的短气息音乐话语的同时，更乐于整合较长的旋律，常常扩展至六小节，有时长到八小节，如谱例Ⅲ—14 所示：

63 谱例Ⅲ—13：C. P. E. 巴赫《F 小调奏鸣曲》, H.40
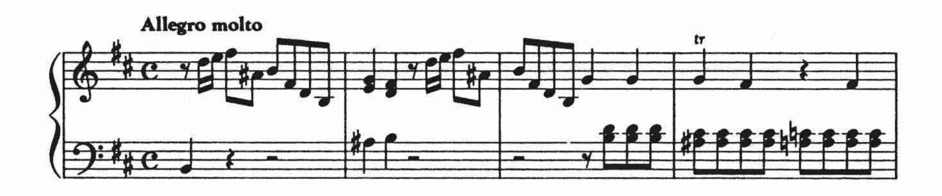


谱例Ⅲ—14：J. 本达《G 大调奏鸣曲》(1757)
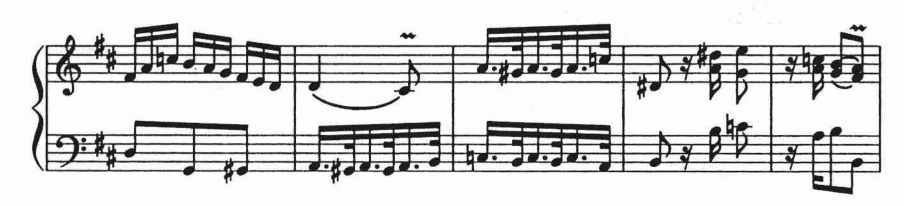


他们乐于通过连接不对等长度的乐音组合来形成不对称的效果，这里，由六个四分音符组成的乐句与另一个由八个四分音符组成的乐句达到了某种平衡：

谱例Ⅲ—15：C. P. E. 巴赫《B 小调奏鸣曲》, H.32.5
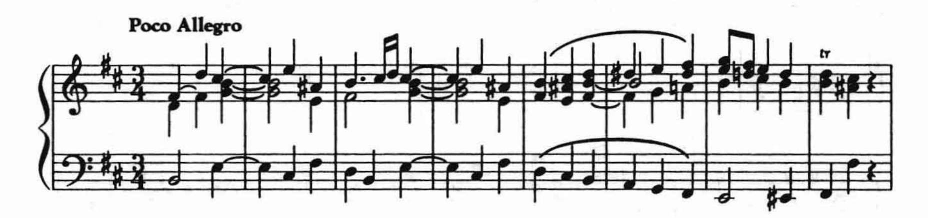


他们保留了巴洛克的赫米奥拉比例[hemiola]用法(二拍中出现三个音的节奏关系)：

谱例Ⅲ—16：J. 本达《D 大调奏鸣曲》(1757)



64 甚至特别偏爱于音乐律动的对比，如下例所示。这里的乐句虽然用三拍子写成，但前四小节听起来像六小节的二拍子，而后四小节则一点都不含糊。

谱例Ⅲ—17：C. P. E. 巴赫《B 小调奏鸣曲》, H.32.5



他们喜好写作棱角分明的旋律，其中比常规跳进更大的跨越起着支配作用，但同时他们又常常将声乐风格用在奏鸣曲中，甚至偶尔还用器乐宣叙调。

谱例Ⅲ—18：C. P. E. 巴赫《F 大调奏鸣曲》, H.24

Andante

Recit. (B♭) (D♯) (G♯) (G)

除上述已作描述的特征外，他们的喜好还应加上感情化地运用小调式、并

不回避极端调号［升降号繁多的调］的出现、由频繁的半音化导致的和声以及为远关系转调所作的准备。这样的例举或许还不够详尽，但至少指明了情感风格所蕴涵的艺术表现可能性之宽阔场域。

65

华丽风格期望一种优雅的品质，它可以与十八世纪的优雅时尚相匹配。它依然是一种以外表取胜的艺术，它的优雅完美反射出光彩，阻挡了深层的渗透。由于音乐的特质依然是情感，华丽风格不可能避开感情的内涵，但这种内涵的范围对那些可在公开场合展示和显现时尚的感情来说是有限的。从宁静的忧郁到机智风趣和亮丽炫耀，这一范围内的表现是颇具效果的，但华丽风格的创作必定要回避悲剧、粗野、震惊和荒谬这些意涵。情感风格的追求者拥有——有时也将他们自己限制于——华丽风格全部的优雅精妙，但是他们的意图是音乐手段的扩展，这势必就会探寻音乐表现力的发展。在情感风格的起伏多变的艺术中，可见文学浪漫主义这些征兆的音乐对应形态，比如麦克弗森［James Macpherson，1736—1796，苏格兰诗人］的《奥西恩》［*Ossian*］和珀西主教［Thomas Percy，1729—1811，主教，英国诗人］的《英诗辑古》［*Reliques*］（参见本书第130-132页）。情感风格确实是一种带有地域色彩的艺术，但它的反响回荡于整个世纪，1770年左右，它以狂飙运动的面貌重现于维也纳作曲家的身上，在这个世纪的末年，它再次受到瞩目，以潇洒自如的情感表达为特征的审美追求成为所有前进中新锐艺术家旗帜上的标语。

威廉·弗里德曼·巴赫（1710—1784）是第三位最重要的情感风格音乐大师，另外两位就是他的弟弟埃马努埃尔［C. P. E. 巴赫］和吉里·本达。巴赫的这两个儿子会在这一风格发展中起到如此重要的作用并不令人感到意外。J. S. 巴赫当然费尽精力来训练他最有出息的长子弗里德曼，埃马努埃尔本人也承认，除了他父亲之外，他没有老师。尽管有声望也有早期的成功，但弗里德曼少有著名的学生。相反，埃马努埃尔则对海顿、莫扎特和贝多芬产生了极其深刻的影响。

弗里德曼·巴赫不可能再有一个更好的生活开始了。父母结婚三年后他来到人世，十岁开始系统地学习音乐，父亲专为他写了《威廉·弗里德曼·巴赫所用教材》［*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*］。还有其他一些作品的创作也是为这个儿子而考虑，显示出父亲对他的殷切期望（《二部创意曲》、

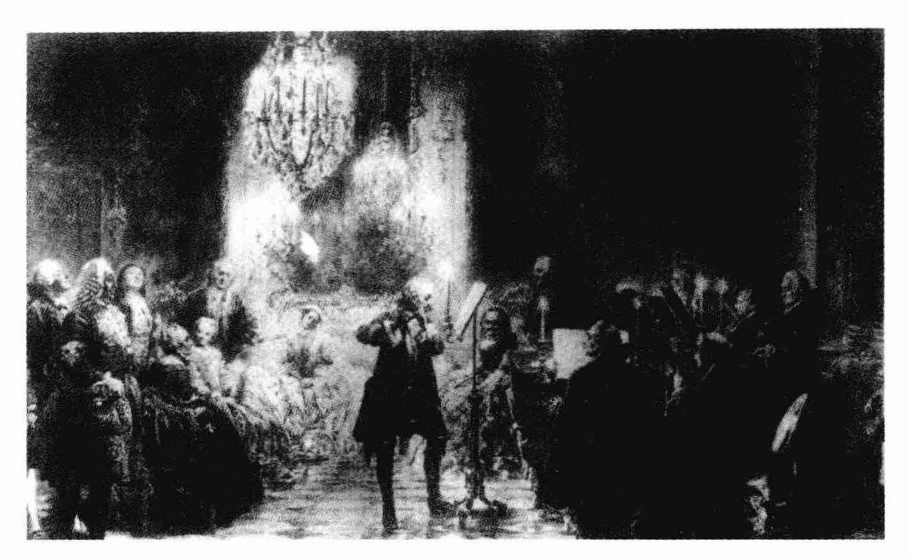
《三部创意曲》、《小前奏曲》、《平均律钢琴曲集》)。实际上，促使 J. S. 巴赫离开克滕前往莱比锡任职的原因之一是他考虑到他的儿子们可以得到更好的教育并在那里上大学。

弗里德曼的第一份工作是 1733 年到德累斯顿皇城的索菲娅教堂任管风琴师，(66) 尽管工作环境很好，但他还是于 1746 年辞职并前往哈雷的圣母玛利亚教堂任职。他曾希望得到达姆施塔特宫廷乐长的职位，但尚不清楚此事未果之前可能进行了多长的谈判。总而言之，他于 1764 年辞去了哈雷的职位，从此时开始，他在没有固定工作的落寞境况中勉强维生，他的年岁已经阻碍他获得想要竞争的职位，他生活在苦涩之中，眼看着自己过时，替代他的则是才华不如自己的年轻之辈。W. F. 巴赫于 1774 年移居柏林，他在那里一直生活到 1784 年离世。

1744 年弗里德曼开始创作构想为六首一套的奏鸣曲，这套作品他期望根据订购来出版。第一首《D 大调奏鸣曲》问世后小获成功，但这一系列并未继续下去。这首奏鸣曲在许多方面典型地体现了弗里德曼的风格：在始终如一地运用模仿、卡农和坚持三声部写作（虽然有些部分是用自由声部写作）这些方面展示了对传统的坚守。他的作品都不用通奏低音式的左手。这首奏鸣曲在一些方面固守老套路的同时，也通过其转调的自由、段式化的处理和高度凝聚的不同要素反映出这一时代的风尚。慢板乐章读来就像一首奇特变形的老巴赫的三重奏鸣曲：半音化的进行与旋律的棱角不是他的路数，但倒影、模仿和密接和应的技法显然传承于他。第三乐章是一个复杂的、吉格舞曲般的结构，虽不是赋格式模仿但始终处于复调化进行中，吉格舞曲风貌的保留仅见于第二部分开头的倒影呈现。

颇有不同的是《波罗乃兹》中的一首乐曲（*ACM* 8），展现了作曲家半音化与和声技法的熟练运用。弗里德曼运用这种技法来注入一种深刻、内省的品质，这一品质渗透于这位二流大师的许多音乐中。

比其兄长年轻四岁的埃马努埃尔 · 巴赫［即 C. P. E. 巴赫］在非常吉祥的情境中受洗礼，出席洗礼仪式的有作为他教父母之一的名人乔治 · 菲利普 · 泰勒曼，1767 年泰勒曼的去世深深地影响了埃马努埃尔的生活。他的早期教育完全是在其父的监督下于莱比锡的托玛斯教堂学校内完成的。后来他到奥得河畔的法兰克福大学攻读法律。他最初的一些作品，例如 1732 年的《D 小调奏鸣曲》（H.5; *ACM* 9）的第一乐章，要早于他的大学年代。这部作品与其父的一些前奏



1852年阿道夫·冯·门泽尔创作了一幅想象的画作，再现了一百年前的生活场景。主题是腓特烈大帝在他的波茨坦宫殿无忧无虑地吹奏长笛，为他伴奏的是C. P. E. 巴赫和一个小型乐队。（藏于柏林国家美术馆）

曲在表面上的相似是显而易见的，但是从第3小节看，区别就清楚了。内声部的半音化流动、复合和弦的出现与断续的终止式，所有这些都说明了这位十八岁作曲家所采取的新风格。同样有趣的是这首乐曲的表达非常清晰——这一表达由开头两小节的主题呈现和分别在第14小节、第20小节与第30小节的F大调、A大调及D小调上的重现来展示。令人信服的结构感通过第34与第35小节的和声进行与最后七小节平稳的和声节奏得以更进一步的体现，它给予听众结束之感。正是这种时间把握的感觉——它使意想不到的旋律进行与突出的调性展现融为一体——使得这首乐曲成为通向奏鸣曲之路上的一座重要里程碑。 67

1740年，C. P. E. 巴赫在新近加冕的普鲁士国王腓特烈大帝的宫廷任拨弦古钢琴师。他的工作是在国王演出的音乐会上演奏通奏低音部分。这些音乐会除星期一和星期五之外——这两天为歌剧之夜——每晚都举行。从许多方面都让人觉得国王是一位优秀的长笛手，但他与C.P.E. 巴赫的关系——想必刚开始时是相当不错的——则慢慢恶化。C. P. E. 巴赫出名的那种尖利刻薄的妙语很可能导致了关系的恶化。腓特烈也许把他自己看作一位“开明的”君主，但终究他
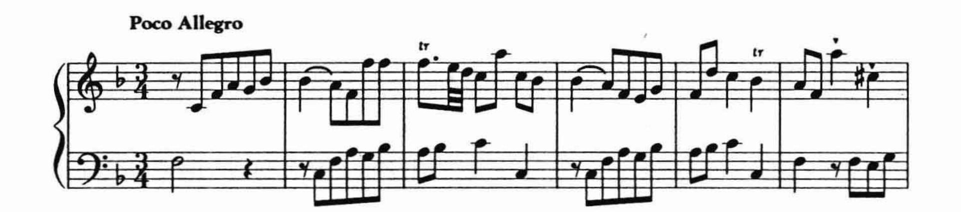
雇用的还是一名拨弦古钢琴师，而非一位向他提醒人性弱点的宫廷弄臣。
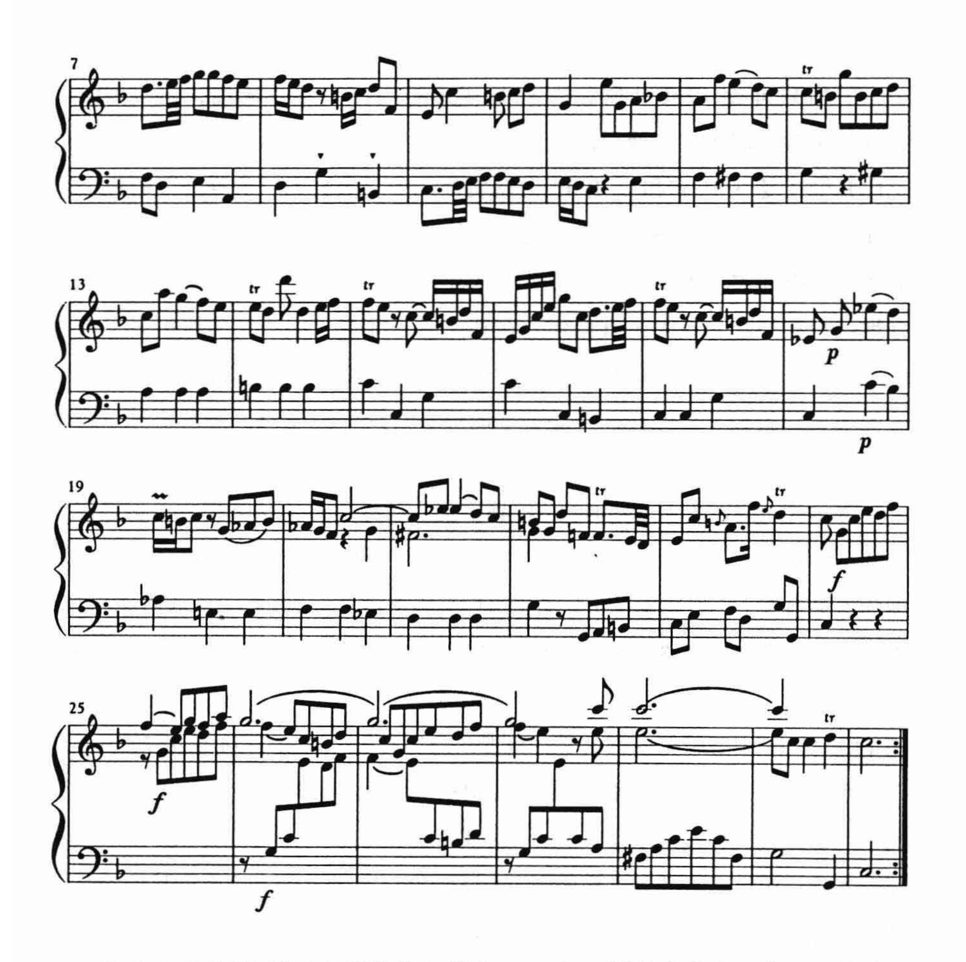
C. P. E. 巴赫第一部出版的键盘乐作品——题献给腓特烈的六首奏鸣曲，因此也称《普鲁士奏鸣曲》[*Prussian* Sonatas] ——刊印于 1742 年。这些乐曲以一种明智而审慎的混合风格写成，意图展现趣味不俗的愉悦之情。清晰、大气的旋律线条从不逾越情感风格特殊品格的界线。对位的运用从无学究气，而是从容自在地融入一种现代的织体。在第一首奏鸣曲的慢板乐章中，C.P.E. 巴赫甚至复制了一种取自一首国王本人作品中的技法，他将器乐宣叙调与创作的咏叹调融为一体（见谱例Ⅲ—18）。左手部分交替着表现拍点上反复强调的低音——听来就像通奏低音及其所起到的纯和声功能——和更具旋律意味的进行。从总体上讲，这些奏鸣曲包含了丰富多样的结构和织体的创新，为的是能够打动那些像作曲家那样具备全面音乐才艺的、有品位的鉴赏者。

68

“小天地中的大丰盛”，C. P. E. 巴赫对其听众的这一启示或许可以从《普鲁士奏鸣曲》第一首的呈示部中有所领略（参见谱例Ⅲ—19）。尽管这里可以看到模仿而且是以 C. P. E. 巴赫的方式呈现，音乐的主要进展却都靠右手展示。旋律由丰富的装饰性重复、模进和暗示构成，在音乐的线性效果中，众多的相互关系创造了有别于这一时代音乐的一种整合性、凝聚力与变化态势。注意：例如从 B$^{\flat}$ 到 A 音程关系（第 2 小节与第 4 小节）的处理形成了弱终止的进行，而用不同节奏位置出现的同一音程（在第 5 与第 6 小节之间）则以强终止结束这一乐句。再注意：出现于属调的材料（第 15 小节）以自由倒影形成与开始小节的关联，另外这一材料的重复中转入了小调式，形成了一个简短又富于色彩的和声流动。

谱例Ⅲ—19：C. P. E. 巴赫《F 大调奏鸣曲》，H. 24





C. P. E. 巴赫的第二套奏鸣曲出版于 1744 年，题献给符腾堡大公，他曾在柏林给过大公一些音乐指导。《符腾堡奏鸣曲》[*Württemberg* Sonatas] 要求很高的演奏技巧，旋律与和声上都更具有幻想曲风格。[10] 在这些作品中，C. P. E. 巴赫非常清楚地构建了以后奏鸣曲的一个最重要的特征：在这套奏鸣曲的第一首中，他呈现出对比性材料，而后再将此融洽地组合为一个整体。这样的艺术处理贝

69

10. 意大利文的语词 *fantasia* 以及英文的形容词 "fantastic" 是指想象（幻想）的作品。用到音乐上，*fantasia* 这一术语意指这样一种音乐作品：它不遵循规定的形式格局，而是设计成引发一连串情感意绪的自由表达。

多芬或许会感到自豪。

在 1732 年至 1760 年间，C. P. E. 巴赫创作了许多奏鸣曲，这些乐曲以其各种路数的创作实验使得已出版的十二首作品相形见绌。历史学家们常常记住弗里德曼 · 巴赫和 C. P. E. 巴赫将他们的父亲贬为“老脑筋”的说法以及如伯尼所叙述的 C. P. E. 巴赫对于对位的指责。但是在 C. P. E. 巴赫所作的各类奏鸣曲中，很大一部分都有引人注目的对位运用，并与奏鸣曲结构很好地结合在一起，看上去就像建立在其父的二部与三部创意曲风格之上，似乎又与具有幻想曲元素的乐章相关。C. P. E. 巴赫那种来自其智识探寻的丰硕的形式创新和不停的作曲实验使他的许多听众感到震惊，但也让另一部分人获得愉悦。

1746 年的《C 大调奏鸣曲》(H. 46；第一和第二乐章，*ACM* 10）可以作为情感风格的例示。令人好奇的是左手的通奏低音风格，如同 C. P. E. 巴赫这一时期的许多创作（不可想象在实际演出中他会不考虑左手部分的音乐发挥），这首奏鸣曲呈现出情感风格的节奏间断，并在紧接第一个双小节线后的部分里创造出一种新奇惊人的韵律汇流、节奏和调性另类展示的艺术效果。但是，注意在第 13 至第 16 小节中调性移动是如何准备与调整的，以及第 74 至第 79 小节再现部中出现的相同情况。可能这部作品最引人注目的地方是第 92 至第 123 小节的中间部分，或称慢板乐章。这里，作曲家创造出一种奇特的音乐修辞，其表现形态是：对首乐章开始主题的强调引用与以三连音及附点节奏为特征的柔板的复合并置,由此引发了一种声乐的宣叙风格。这一乐章的主要部分是行板速度，音乐在十三小节的行进后被一段 *Allegro–Adagio* 所打断，因此在它的片段式进程中，这一乐章在十九小节内形成了十次的速度变换。终乐章生成于中间乐章，仅用一个中断标记将两者区分。该乐章是这位作曲家创作方法的一个先期展示，宁静和正规的舞曲节奏——这里是小步舞曲——与雅致的旋律结合在一起，所以这一乐章整体看起来效果更佳。对这首作品的仔细分析可以展现作曲家创作中的特殊关注：规范的构架结合了由不相干或意想不到的音乐材料所形成的超凡的艺术想象。

其他键盘乐形式

在这同一个时代里，具有无穷变化之可能性的奏鸣曲结构成为一些表演形式的创作基础。很多巴洛克的音乐实践以带有通奏低音伴奏的独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲为特色，而现在，对比性的音乐样式则非常流行，一首键盘奏鸣曲很可能会有任意留出的声部让小提琴和大提琴来演奏。在这样的例子中，弦乐器的演奏也许很少有完整性，它们仅仅是用同度、三度和六度的形态复述着键盘乐器的旋律，用若干种连接的音型来填充乐句结尾的缝隙，或回应着主要旋律中的短小动机。对于一个音乐作品能为业余演奏者技能而考虑周到的时代而言，这类作品就非常有价值。像同时代的许多作品一样，这些奏鸣曲经过小组的短暂排练就能轻而易举地演奏，小组成员只需安安稳稳地跟从和伴随独奏者的音乐进行就可以了。有意义的是，这种形态的作品无一例外地倾向于华丽风格。它们在私人音乐与公众音乐之间架起了一座桥梁。

同时，虽然奏鸣曲结构被极频繁地运用，但它并不是取悦音乐爱好者的唯一形式。冠以库普兰式花哨名称的乐曲和二部结构的舞曲也颇为流行。小步舞曲和波罗乃兹可能最为常见。绝大多数的小步舞曲[11] 通常是一种独立的乐曲，短小而具有舞蹈韵致，第一段的长度为八小节或十二小节，第二段也有八、十二、十六或二十小节。不要将小步舞曲与 *Tempo di Minuetto*［小步舞速度］混为一谈，后者常常出现于奏鸣曲的终乐章，它也许仿效舞曲性小步舞曲的乐句长度，但通常要复杂得多。十八世纪的波罗乃兹与十九世纪的那种同名舞曲区别甚远。小步舞曲的乐句进行一般都由多个四小节组成，而波罗乃兹并没有舞步特殊规定的必需的乐句长度。它的实际运用是在适中舒展的三拍子律动中形成多个两小节的组合。左手部分并不总是强调特殊的节奏音型，而是自然、辅助性的衬托，高声部的旋律则往往是三拍子的短小动机重复。波罗乃兹的一个最具永恒性的特征是最后的终止总是落在小节的弱拍上。

71

---

11. 这一词语拼法多样：minuet（英文），menuet（法文），Menuett（德文），minuetto（意大利文）。

在这个音乐爱好者的时代，幻想曲显然经历了一个暂时的倒退。C. P .E. 巴赫在他的《键盘乐器的正确演奏法》第一集（1753）和第二集（1762）中都有关于幻想曲的论述。他写道：它要求的“仅仅是透彻的和声理解和一些结构原则的把握”，还有就是“它包含多种多样的和声进行，它们可以结合所有样式的音型与动机进行表现”。幻想曲是一种表演艺术，这一看法在他的这句话语中得到证明：“正是在幻想曲的即兴演奏中，键盘乐器演奏者可以最好地把握其听众的情绪”。

歌曲

在此涉及的最后一种音乐样式，即：歌唱与伴奏的样式，同样占据了私人音乐与公众音乐之间的中间地带。1760 年之前，歌曲几乎被流行的歌剧咏叹调所取代，这种冠以“最受喜爱的歌剧选段”的曲集销量巨大。在法国和英国，对戏剧作品的特别关注阻碍了歌曲的发展，尽管许多声乐作品进入到这两个国家的民族曲目之中。阿恩的莎士比亚歌曲集或威廉 · 波埃斯（1710—1779）的《橡树心》[Hearts of Oak] 流传甚广，它们相当于曾风靡一时的 *ariettes* [法国短歌，指一种简单、短小的歌曲——译注] 和即将开始流行的 *romances* [浪漫曲]。另一方面，对民歌的显著兴趣可以在十八世纪早期的文献中得到印证，它比前面提到的叙事诗歌的文学复兴要早许多年。

然而，在德国则有着歌曲生存的土壤，它促成了歌曲在十八世纪末和十九世纪初的惊人的激增。1753 年 10 月 1 日，一批作曲家匿名地发行了一套名为《配乐颂诗》[*Oden mit Melodien*] 的歌曲集，宣告了第一个从此称作柏林歌曲乐派 [Berlin Song School] 的诞生。后来确认这些作曲家包括约翰 · 弗利德
72
里希 · 阿格里科拉（1720—1774）、C. P. E. 巴赫、弗朗梯塞克 · 本达、卡尔 · 海因里希 · 格劳恩和他的兄长约翰 · 戈特里布 · 格劳恩（1703—1771）、戈特弗里德 · 克劳瑟（1719—1770）、克里斯托夫 · 尼赫曼（1717—1761/2）与乔治 · 菲利普 · 泰勒曼。许多歌曲的艺术魅力和效果强烈的动机结构给人深刻印象。同样让人感受明确的是这些志趣相投的人进行艺术合作的意义，他们有着共同的歌曲创作的理想，这在克劳瑟——此人本是一位专业律师——的一篇

序文中是这样表述的：

> 现今我们德国人到处都在学习音乐，但在许多大城市里人们想要听的只有歌剧咏叹调。在这些歌剧咏叹调中歌曲并非主导元素——歌曲的要义可以在朴实无华、有趣的小曲中找到，它很容易从每个人的口中唱出，这样的歌唱也不需要钢琴或其他伴奏。如果只有我们德国作曲家愿意创作——唱他们的歌曲，不需键盘乐器在手，甚至都不必考虑它，因此只需在旋律下面放置一个仅有的低音线条——那么歌唱的爱好就会广为流传，欢欣和喜悦将遍及每个地方。[12]

这一以柏林为根基的创作群体的活动促成了大量歌曲集的产生，同时也引发了音乐杂志上众多有关歌曲理论问题的探讨。C. F. 格勒特（1715—1769）的具有宗教与道德意涵的诗作与这一团体的许多理想相吻合，而且直到十九世纪都大受欢迎。1758 年，C. P. E. 巴赫发表了为格勒特诗作谱曲的包括五十四首歌曲的集子《心灵颂歌与歌曲》[*Geistliche Oden und Lieder*]，差不多五十年后，贝多芬也为他的诗作谱曲，发表了六首一组的歌曲集，Op.48。

柏林歌曲乐派视歌曲为文化与教育的手段，但在捍卫旋律的重要性之时，却否认伴奏的意义。然而，就像常见的情况一样，理论的纯粹总在实践中被弱化，作曲家们马上感觉到伴奏能够提升歌词与旋律表现意图的高度。从 1760 年代关于歌曲的热烈讨论中，我们可以清楚地看到这些思考的出现影响了对十九世纪歌曲的定义。

---

12. Gottfried Krause， cited in Hermann Kretschmar， *Geschichte des neuen Deutschen Liedes*（Leipzig， 1911; reprinted Hildesheim， 1966）， p. 235. 作者英译。

第四章
公众音乐

73　十八世纪的三十至四十年代，上流社会中音乐的不同功能像以往一样通过多种途径得以呈现：歌剧院、教堂、私人厅堂依然用着它们先前一直所用的音乐。然而，公众音乐会的出现导致人们对一种音乐类型的需求——它无需通过多种感官来体悟，只需靠听觉鉴赏就行。这种音乐极为成功地吸收了室内乐和歌剧音乐中的流行元素，以致协奏曲和交响曲从那时起一直到现在仍魅力长存，音乐会曲目中的核心地位不可撼动。从一种情境转化到另一种情境是可能的，因为绝大多数的管弦乐队和演出团体都属于小型建制，而且通奏低音的使用极为普遍，涉及所有乐曲。因此，深深植根于意大利和法国歌剧序曲以及乐队协奏曲［*ripieno* concerto］的早期交响曲依然可以运用三重奏鸣曲—— 一种室内乐体裁——的织体作为其基本形态之一。另一方面，独奏协奏曲将歌剧的许多元素带入音乐会的舞台，正如在一个咏叹调似的框架内，独奏乐器所展示的华丽技艺注定后来要在这个世纪超越甚至像阉人歌手这样的技巧大师的炫技性表演。

交响曲

音乐史上没有一种体裁能与风靡于十八世纪的交响曲相媲美。仅在 1720—1810 年间，就有超过 12,000 部的交响曲存世，而实际的数量也许还要高于这个数字。交响曲的需求如此之大，它的社会功能亦被广泛认可，各种规模和水平的管弦乐队应有尽有，使得作曲家们为交响曲的写作忙得不亦乐乎。

弦乐构成了管弦乐队的基础，乐队中也常常不用管乐。特别是早期的交响曲，往往只用两把小提琴和一个通奏低音，就像三重奏鸣曲，尽管很多交响曲也使用中提琴。一个比较大的管弦乐队会加入双簧管和圆号（大管的出现被认为是理所当然的）。在有些总谱中，各乐章的管乐配器是不同的：第二乐章可能用长笛替代第一乐章所用的双簧管，这种转换在海顿和莫扎特的作品中不时出现。这表明演奏员被期望能兼任长笛和双簧管这两种乐器的演奏，而不是说长笛演奏员在第一乐章中无事可做。在小型的管弦乐队里，演奏员通常要兼奏多种乐器。最后，在大型的仪式场合，小号和鼓的运用可以进一步扩展管弦乐的规模和气势。 74

交响曲的创作非常普遍，而一些创作中心变得尤为重要。米兰是一些作曲家的故乡，这些作曲家组成了最早的交响曲创作的乐派，其中最著名的成员是乔万尼·巴蒂斯塔·萨玛尔蒂尼（1700/1—1775），他在所有音乐领域的活动都成就斐然。作为一名创作教堂音乐、室内乐和戏剧音乐的著名作曲家，同时还是一位技巧扎实的管风琴演奏家和音乐教师（克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克［1714—1787］是他学生中最著名的一位），萨玛尔蒂尼最让人缅怀的是他的室内乐作品和交响曲。他的作品除了以手稿形式广为流传之外，还有一些经由若干出版商出版发行，这些乐谱在1740至1760年代之间的巴黎和伦敦颇为流行，其中有超过二十五部作品在伦敦出版，还有二十多部在巴黎发行。通常认为，他的音乐于1740年代传播到德国，随后再传到维也纳。

萨玛尔蒂尼死后的声望主要归功于波希米亚作曲家约瑟夫·迈斯利菲采克（1737—1781）的评论，他在听了萨玛尔蒂尼的交响曲之后说："我找到了海顿风格的根源。"海顿听到这种评论却回应说自己的创作与萨玛尔蒂尼没有任何关系，并把他看作是一个无足轻重的作曲家。真实的情况介于这两种极端的情形之间：萨玛尔蒂尼的确不在海顿的那个层次，但也不像海顿说的那么差。萨玛尔蒂尼的作品分属于三个风格时期，大约为：1724—1739年，融合了巴洛克和古典的元素；1740—1758年，显现出早期古典风格；1759—1774年，展示了成熟的古典风格。

萨玛尔蒂尼早期的十九部交响曲规模虽然不大却依然展现出结构和织体的变化，令人惊讶这是出自"无足轻重的作曲家"之手。除一部作品之外，其他所有交响曲均为弦乐而作，音乐写在三行或四行的乐谱上。在他的总谱写作中，

萨玛尔蒂尼往往将中提琴和通奏低音结合在一起，两者的进行或是同度关系的齐奏，或是和弦形式的呈现。当中提琴声部单独用中间一行谱记谱时，第一小提琴和第二小提琴就合为一体记在谱表的上方一行，形成了带有从属性伴奏的突出的独奏声部。然而，在那些为第一小提琴、第二小提琴和通奏低音谱写的交响曲中，作曲家通常采用上方两个声部构成动机性模仿的三重奏鸣曲的织体。这些交响曲为三乐章的构架，快—慢—快。大部分的作品都包含一种浓郁的小调式风味：其中三首的主调是小调式，其余十一首的慢乐章不是以同主音小调就是以关系小调构成。第一乐章往往是二部性结构，呈现出织体和主题的多样化。模仿在三行谱和四行谱的作品中均不少见。
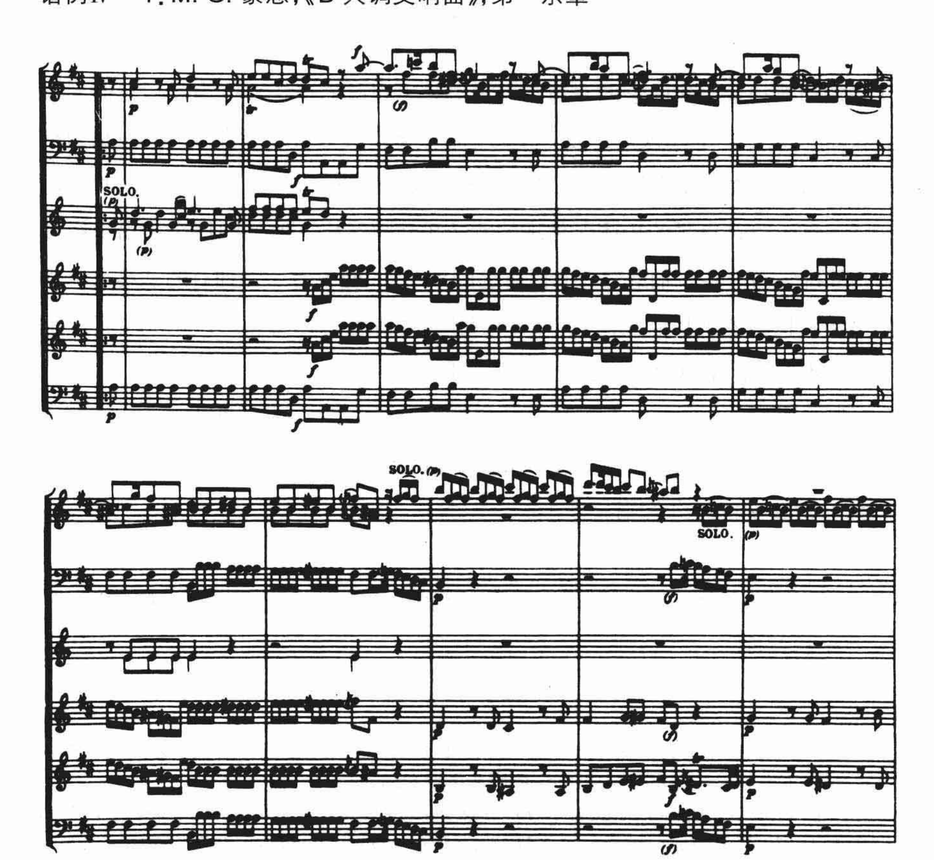
75

作为作曲家早期交响曲风格的一个例子，萨玛尔蒂尼《第十三交响曲》（*ACM* 11）的第一乐章运用了一种复杂的、多主题结构，它体现在带完全再现的三部曲式中。音乐的华丽风格蕴涵表现在：织体的变化、轻快的节奏、管弦乐效果、三个部分的平衡以及这三个部分之间的对比，呈示部和再现部的开始与结尾的关联性处理使其艺术效果更为突出。慢板乐章呈现一个六小节的和弦模进，具有小调的色彩和巴洛克风味的弗里吉亚终止进行。这里或许存在着延长记号的可能性，以便独奏乐器的华彩段可以插入。终乐章展示了萨玛尔蒂尼常用的单主题写作原则，在此，主题材料（第1—12小节）和属调上的材料（第25—37小节）是相同的。这一安排的结果导致了一种不同的结构重点。与第一乐章那种追求平衡和对称的做法不同，在三十八小节的呈示部之后，萨玛尔蒂尼按照传统范式开始了他长达五十小节的发展部，在属调上重复开头的主题材料，接下来则通过一段相当长的转调进行，将音乐转到远关系调。开始主题（十二小节）的简短再现经由一个七小节的尾声得到扩充，以达到完满的结束——从这样的完满处理来看，海顿对萨玛尔蒂尼的评价就越来越显得有失公允，过于武断。

维也纳和意大利北方在整个十八世纪一直都联系紧密，特别是在歌剧方面，但维也纳交响曲的发展则可能受到这个城市的晚期巴洛克传统力量的抑制。这时期杰出的作曲家代表当属瓦根塞尔和马提亚斯 · 乔治 · 蒙恩（1717—1750），他们的作品反映了交响曲体裁变化的跨度：从 *sinfonia a tre*（“三声部交响曲”：上方两个小提琴声部以模仿的进行展示同一主题）到完全管弦乐性的 *sinfonia a otto*（“八声部交响曲”：2 支双簧管、2 支圆号、2 把小提琴、中提琴和低音提

琴）——依靠这样的编制营造一种整体的管弦乐效果。典型的维也纳风格是运用所有的乐器：并不存在一个主导性的声部线条，音乐的主要趣味在于短小动机的不断地来回运动（见谱例Ⅳ—1）。在这个时期，与意大利的交响曲一样，维也纳交响曲主要也是三乐章的作品，尽管许多年来蒙恩一直被认为是第一位引入第四个乐章——小步舞曲——的作曲家。慢板乐章通常在主调、同主音小调、关系小调或者在下属调上，而小步舞曲乐章（如果有的话）一般是在主调上，其三声中部则在同主音小调上。另外值得一提的作曲家是卡洛·德·奥尔多奈（1734—1786），我们将在后文中探讨他的作品。他的一部带有慢板引子的交响曲——后来成为海顿交响曲的显著特色——经由1756年的一个手稿抄本保存了下来。 76

谱例Ⅳ—1：M. G. 蒙恩，《D大调交响曲》，第一乐章



在十八世纪的大部分时间里，曼海姆城拥有德国最豪华的宫廷。选帝候卡尔·西奥多［the Elector Karl Theodor，1742 年当选］对艺术和科学有着浓厚的兴趣，而且会演奏多种乐器。他不惜重金花费来满足自己的兴趣爱好，他的宫廷还招募了一批优秀的音乐家，由他们组成的乐团成为欧洲最训练有素的音乐团体。他的音乐指导约翰·施塔米茨[1]身兼作曲家和乐队指挥两职，其声望如此显赫，以致曼海姆的音乐风格都能扎根于法国，巴黎也为其一套称作《日耳曼旋律》［*La Melodia Germanica*］的交响曲集之魅力所倾倒。著名的旅行家和评论家查尔斯·伯尼于 1772 年造访曼海姆期间，直接感受到那里丰产的第二代作曲家——第一代作曲家有些在当时已经去世——是一个值得注意的群体。弗朗茨·克萨维尔·里希特（1709—1789）是最年长的一位，与其他任何曼海姆作曲家的音乐相比，他的音乐更体现出巴洛克音乐的遗风。伊格纳兹·霍尔茨鲍尔（1711—1783）1753 年作为宫廷乐长定居曼海姆，此前他已在维也纳以歌剧和教堂音乐作曲家的身份牢固地奠定了自己的声望。作为一名大提琴家被雇佣的安东·菲尔茨（1733—1760）显然要比其他人年轻许多，但被认为是曼海姆第一代作曲家中的一员。以上各位及其他人加上约翰·施塔米茨共同建立了一种由整体卓越的乐团所体现的管弦乐演奏风格，他们的每次演出都经过精心的排练与准备。伯尼对此有段著名的评论："曼海姆乐团拥有的独奏家和优秀作曲家也许要比其他任何一个欧洲管弦乐团拥有的都要多。这是一支将军组成的军团，既善于运筹帷幄，又能冲锋陷阵。"

77

得靠严格训练才能达到的力度效果或许是曼海姆风格中独具的最为重要的品质。当时的学者舒巴特［Christian Friedrich Daniel Schubart，1739—1791］大约在 1784—1785 年写道：

> 强如雷鸣；渐强如急流；渐弱如清澈的小溪，缓缓流向远方；弱如春天的气息。[2]

---

1. 曼海姆宫廷乐团中的许多优秀音乐家如同在维也纳的音乐家一样，来自波西米亚或摩拉维亚，捷克人今天依然喜欢看到 Stamitz 的姓名拼作 Stamič。
2. Chistian Friedrich Daniel Schubart，*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,* cited by Roland Würtz in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*（London，1980）XI，p. 625.

人们用各种绰号来形容曼海姆风格的常用套路，这些叫法已成为音乐史中的民间传说。[3] 与其他任何风格相比，曼海姆作曲家的总体风格在管弦乐创作中更好地诠释了华丽风格：生机勃勃，精致微妙，音乐建立在许多旋律和织体片段之上，而且相互间又有所区分，大部分仅持续两小节并形成重复；尤其注重音乐的段落感，音乐进行一般以建立在主要三和弦之上的舒缓的和声节奏为特色。这种音乐的精髓是色彩，而非旋律线条，这种艺术效果必定与其表演的媒介——管弦乐队直接相关。 78

约翰·施塔米茨从 1745 年起至 1757 年去世，一直是曼海姆管弦乐团的领袖和音乐指导。他是一位小提琴大师，毫无疑问，正是由于他训练有方，其管弦乐团的演奏弓法整齐划一，句法极为精准，力度的展示同样呈现出协调一致的完美。施塔米茨曾两次造访巴黎：第一次是在 1751 年，第二次逗留的时间较长，从 1754 年末直到 1755 年 8 月。他的四乐章结构的《D 大调交响曲》（*ACM* 12，第一乐章和第二乐章）于 1761 年由法国的贝亚［Bayard］公司出版。第一乐章类似意大利歌剧序曲，这表现在标为 *Presto*［急板］的速度，清晰的结构，呈示部之后不用反复记号。齐奏的 *forte*［强］展示在紧接出现的一段旋律性表达的 *piano*［弱］之后再次呈现（第 1—8 小节）。*Crescendo*［渐强］的处理（第 9—16 小节）导向了一个高潮的经过段，到达属上的 *fortissimo*［很强］（第 17—24 小节）。*Piano* 的弦乐旋律独显于属调上（第 24—32 小节），其后是另一个 *forte* 的推进式高潮，在 V/V 上面形成一个强有力的尾声。第三次的 *piano* 旋律——这次由管乐主奏，弦乐伴奏（第 38—50 小节）——之后再次紧接着相同的 *forte* 的经过段，推向第 58 小节的呈示部结尾。

中间部分长二十四小节。前十二小节仍然在属调上，接着采用第二主题的三次阶梯式模进处理［V/Ⅳ，V/V，V/Ⅵ］，第 81 小节则通过一个反向的进行［V/Ⅲ，V/Ⅱ，V/Ⅰ］回到主调。

再现部采用不完全再现的处理，因为作曲家只是反复强调开始处音乐展示

---

3. 通常将一个宽广音域中的上行琶音主题称作“曼海姆火箭”，把一个旋律性倚音叫做“曼海姆叹息”，或将一个建立在若干小节上的渐强进行称为“曼海姆蒸汽压路机”等等。更近的研究已表明许多这样的艺术效果并不是源自曼海姆乐派，所以这类绰号现在已经越来越少用。

的 *forte* 和弦，省略了呈示部中紧接其后的所有其他材料，马上出现回归主调的第二主题。连接段比预期的要长，因为作曲家在此又运用了第 17—23 小节的材料，而且与第 32—37 小节的段落并置（第 90—101 小节）。结束部（第 114 小节至结束）再次回到了第 9—16 小节的材料，并以重复强调音乐的结束。

施塔米茨的典型特征是将纯真与老成结合在一起。看似出自后来作曲家夸张处理的 forte 经过段不能简单地理解为填充材料，因为它的重复显示出作为整体结构中的一种有机组成部分。旋律材料尽管简单平凡，却巧妙地相互联系，简洁而紧凑。施塔米茨习惯于把一种织体或一段旋律随意地放入作品的其他部分。事实上，我们可以将他对其交响曲素材的处理方式形象地看作是一位镶嵌设计师组构不同颜色的玻璃或石头。通过经过句、休止和延长记号的运用，这些元素以可想象的最清晰的方式形成艺术性的衔接；然而调性回归后材料的重新整合则打破了全部的预想。这种音乐是华丽风格的体现，它以旋律材料和力度要素构成基本形态的音乐织体对后来的法国音乐及十九世纪的协奏曲观念产生了重要影响。

79

巴黎也许是交响音乐——的确，就是通常所讲的器乐音乐——出版和表演的最重要的中心，而且在 1760 年之前，无论在巴黎还是在法国的其他一些省城，公众和私人音乐会都已达到了前所未有的繁盛。尽管在施塔米茨访问巴黎之前，由本土法国人——例如弗朗索瓦 · 马丁（1727？—1757）、查尔斯-亨利 · 柏莱维勒（1711—1777）等等——创作的称为“交响曲”的作品已经出现，还可以看到这个大都市现有的这种器乐形式的风格特色，施塔米茨指挥普利尼埃利 [La Pouplinière] 管弦乐团的演出效果以及他的作品对这座城市的音乐品味产生了深远的影响，并建立了德国作为器乐音乐主流的地位。

弗朗索瓦—约瑟夫 · 戈塞克（1734—1829）是一位因长寿而活跃于王政统治时期 [*ancien régime*] 的作曲家，堪称“三朝元老”——法国大革命、拿破仑时代以及复辟的波旁王朝。戈塞克出生在比利时，1751 年来到巴黎。由于拉莫的帮助，他在普利尼埃利管弦乐团获得一个职位（参见第 29 页）。大约在 1756 年，他发表了第一套由六部交响曲组成的曲集 Op. 3。这些乐曲遵循意大利的范式，三乐章构架，乐队编制为弦乐加上通奏低音。戈塞克很可能通过与约翰 · 施塔米茨的直接接触而了解到曼海姆乐派的创作，在其第二套交响曲曲集中（Op. 4，

1758 年），他就转向了带有小步舞曲的四乐章结构。这些作品的管弦乐配器要求圆号声部，其中一部作品则包括圆号和双簧管。

协奏曲

协奏曲是公众音乐会中仅次于交响曲的最流行的音乐体裁，和交响曲一样，它也适合在家庭的室内演奏。在匡茨的《长笛演奏法论稿》（1752）中，他描述了包括独奏协奏曲［*chamber concerto*］和大协奏曲［*concerto grosso*］两种形式在内的协奏曲的风格和结构。他说：

> ……大协奏曲有两件或更多的乐器——乐器的数量有时可高达八件甚至更多——一起交替演奏。而在独奏协奏曲中……只存在一件独奏乐器。
>
> 大协奏曲的性格要求每个乐章需具备如下的特征：……一开始必须呈现一段雄伟崇高的利都奈罗［ritornello］，音乐的和声性要强于旋律性，严肃性要多于逗趣性，它由齐奏段进行点缀……独奏组声部必须展现技巧性的各种模仿，这样聆听的耳朵就会接连对这件乐器与那件乐器感到新奇……中间的全奏［tutti］部分必须简短。……最后的全奏必须以第一个利都奈罗的最强有力和雄伟崇高的意蕴来结束。这种类型的协奏曲需要一个大型的伴奏乐队，一个可供演出的大场地，一种严肃的演奏和适中的速度。 80
>
> 只有一件独奏乐器的协奏曲，或所谓的独奏协奏曲，也可以分为两种类型。有一些需要大型的伴奏乐队，就像大协奏曲，另一些只需一个小型乐队……协奏曲属于哪种类型或许得看最开始的利都奈罗……蕴含快速、逗趣、愉悦的或歌唱性的旋律而且和声转换也较快的利都奈罗，用小型的伴奏乐队来演奏会达到更好的效果。[4]

---

4. Quantz， *op.cit.*， pp. 310–311.

到了 1740 年，大协奏曲的鼎盛时期已经过去，尽管它们直到 1760 年代继续出现在一些国家（例如英国，科雷利 / 亨德尔传统的力量使得大协奏曲在那里仍然流行）。音乐会交响曲经常结合了 *concertante*［竞奏风格］[5] 的元素，这样就能持续欣赏音乐的变化——耳朵聆听的新奇感——如匡茨所说的那样。的确，交响曲与协奏曲聆听多样化的结合是一种趋势，它一直持续到十八世纪末。然而，正是三乐章的独奏协奏曲极快地取代了大协奏曲在公众音乐鉴赏中的地位，[6] 到 1760 年时，独奏协奏曲基本上占据了统治地位。交响曲繁荣的地方协奏曲也同样流行，许多以他们的交响曲著称的作曲家，例如曼海姆的施塔米茨、菲尔茨等，维也纳的蒙恩、瓦根塞尔等，米兰的萨玛尔蒂尼同样也在协奏曲创作方面成就斐然。

在这个独奏协奏曲的时代，巴黎的勒克莱尔，意大利的洛卡泰利和塔蒂尼以及其他许多作曲家创作了大量的小提琴协奏曲。最为重要而且数量最多的键盘协奏曲来自 J. S. 巴赫家族的直系成员。有意思的是，老巴赫作于 1720 年左右的几首小提琴协奏曲是为宫廷所用；而作于大约 1735—1740 年（此时他的几个较大的儿子已经开始创作他们自己最早的键盘协奏曲了）的那些拨弦键琴协奏曲估计是为家庭演奏所用。C. P. E. 巴赫显然是创作协奏曲数量众多的作曲家，在 1760 年之前创作了他总数大约为五十部协奏曲中的三十五部。这些作品展现了成熟精炼的音乐技法，他对键盘风格和形式结构的发展在当时是无与伦比的。C. P. E. 巴赫的协奏曲一般为快—慢—快的三乐章结构，其协奏曲所展示的调性关系与奏鸣曲中所见的相同，匡茨对这样的调性关系作了如下的描述：

81

> 如果［第一个］Allegro［快板乐章］用大调写作，例如 C 大调，那么 Adagio［慢板乐章］则可以随作曲家之意用 C 小调、E 小调、A 小调、F 大调、G 大调或 G 小调。但是，如果第一个快板乐章用小调写作，例如 C 小调，那

---

5. *concertante* 一词意指音乐中的独奏性或炫技性品质，如同在协奏曲中那样。

6. 科雷利建立的协奏曲传统是大协奏曲与四乐章三重奏鸣曲紧密联系的样式，由此它的发展就是靠增加乐器来形成全奏，而由托雷利建立的威尼斯传统的独奏协奏曲则是三乐章构架。另外，至十八世纪中叶，这两种协奏曲样式均运用相同的结构，其基础是乐队演奏的利都奈罗与独奏段落交替出现。

么慢板乐章则可建立在降 E 大调、F 小调、G 小调或降 A 大调上。这样的调性次序安排显得最为自然。人们的耳朵永远不会对它们产生厌烦，这样的调性关系适用于所有的调，无论它们的名称是什么。[7]

第一乐章是发展最充分和艺术要求最高的乐章；第二乐章在形式上通常比较自由，最具个性色彩而且充满情感风格的韵致；末乐章则倾向于最为简洁的表达。

在他关于第一乐章的创作规训中，匡茨提出这样的要求：

雄伟崇高的利都奈罗必须经过精心设计，在各个部分都得到发挥。

旋律必须令人愉悦和明畅易懂。

最好的利都奈罗主题应当镶嵌于独奏段之中或之间，形成音乐的对比与融合。

利都奈罗必须长度适中。它至少应有两个主要部分。由于第二部分在乐章的尾声处需重复并以此来结束，所以它必须蕴含最优美和最雄伟崇高的乐思。

如果利都奈罗的开始乐思没有充分地歌唱或不适合独奏，那么必须引入另外一个对比明显的新乐思，并且需要融入开始部分的材料……

有时，独奏部分需要歌唱性；有时，这些悦人的段落必须以适合独奏乐器的技艺性旋律与和声片断来加以装饰……

……总的来说，音乐应该一直保持明暗对比。如果可能的话，经过段的伴奏部分或许可以同时引入一些可辨认的利都奈罗元素，这样就会产生很好

---

7. Quantz, op.cit., p. 313.

的艺术效果……

乐曲的结尾不能匆忙或缩短,一定要对之明确地肯定。乐曲不必以全新的乐思来结束,在最后的独奏部分,前面出现过的最悦耳动听的乐思应当再次重现。

最后,快板乐章要尽可能简洁地在最后全奏的第一个利都奈罗的第二部分音乐中结束。[8]

我们的权威全面地论述了“严肃的独奏协奏曲”[serious solo concerto],以上所引述的全部创作规训都涉及到这类作品。然而,协奏曲并不是仅由这些作曲原则就可以阐明的:与其他乐曲形式一样,它也有着多种可能的样式和形态。关于与大型协奏曲相对的样式,匡茨写道:

82

任何懂得如何写作这种协奏曲[严肃的独奏协奏曲]的人都会发现,创作一首逗趣和嬉戏的小型独奏协奏曲[*little chamber concerto*]颇为容易。所以没有必要在此单独论述这类协奏曲。[9]

“小型独奏协奏曲”是一种质朴的作品,作曲家们直到1780年代都乐于创作这种体裁。炫技的成分几乎不复存在,独奏的键盘声部似乎专为业余演奏者而写。和奏鸣曲一样,这种用于社交音乐表演的体裁通常冠以“Divertimento”[嬉游曲]的名称,也常常称作“Concerto”[协奏曲]或“Concertino”[小协奏曲]。[10] 这类作品以其小型的规模、简单的旋律与和声风格以及避开炫技表现的写作风格展现了协奏曲在未来三十年将要前行的进程。

---

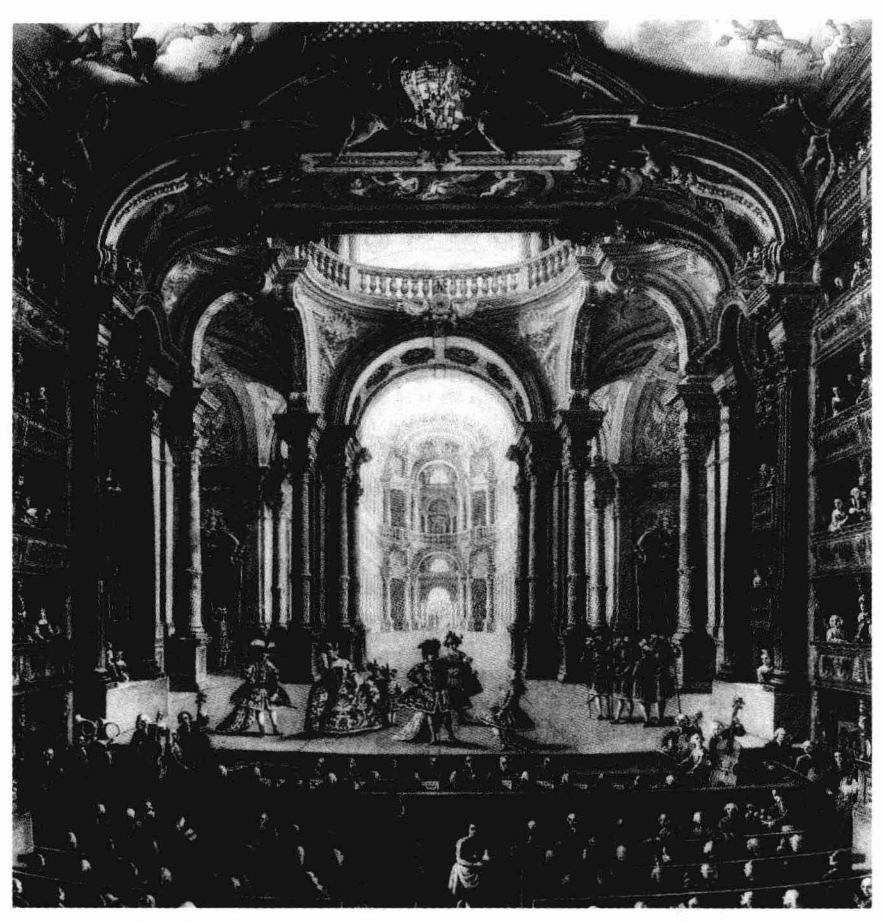
8. *Ibid.*, pp. 311–312.
9. *Ibid.*, p. 315.
10. 1760年左右海顿写了一些“为初学者”的小作品——如他本人所描述的——称作“Divertimento”或“Concertino”。这些作品与匡茨的作曲指要很少有相似之处但的确由三个乐章构成,外端的两个乐章为带再现的二部结构,中间是一个慢板乐章。

第五章
舞台上的词与乐

有关歌剧的理论、实践、批评及演变的著述比音乐史上其他任何体裁的论 83 著都要多。这或许也是意料之中的，因为歌剧本身产生于一个知识分子群体，对这些人而言，语词就是最自然的媒介。甚至作为新的艺术形式其周围聚集着全套的舞台装饰、布景、设计和表演时，歌剧很快就为人们所津津乐道，谈论歌剧的既有业余爱好者也有专业人士，既有哲学家也有音乐家。在整个十八世纪，歌剧的主要构想——表演的戏剧可以全部配上音乐，通过音乐语词可以使情感获得最充分的表达——就是设法将自己绝妙地调整到与几乎所有社会需求与功能相适应的状态。在宫廷场合，诸如加冕庆典、婚礼仪式或生日祝贺等情境，绚丽的戏装与舞台布景的奢华展示、令人目不暇接的舞台迷幻和神奇、悦耳动听的技艺完美的歌唱以及取悦专制君王和他家族的各种语言技巧的运用，所有这些使得歌剧成为王室庆典娱乐的首选。通过适当的变化，歌剧同样可以很好地作为社会讽刺剧和喜剧上演于公众剧院，其存在依靠花钱看戏的公众。

作为社交中心的剧院

在十八世纪，剧院也许为人们在娱乐消遣的同时进行社交活动提供了最适合的场所。从受欢迎的程度上讲，公众音乐会远不及剧院，公共舞厅也无法与显要的私人聚会匹敌。但在上述社会现象（这其中也应当包括教堂在内）中有一个共同点是，它们都为参与者提供了观看与被观看的机会。



1741年在都灵皇家剧院［Teatro Reggio］的一场演出。演员的服饰是典型的正歌剧戏装。从图中大概可以看到有的观众正在买橘子，有的回过头来聊天，还有的正在阅读他们的歌剧脚本或喝着咖啡等等。（藏于都灵市立博物馆）

84　与其他许多复杂的社会建制一样，歌剧院为它的观众呈现了展开诸多活动的适宜情境——为他们提供了会见朋友、用餐、与情人幽会或处理要事的场所。很多学者都对歌剧的社会历史进行了论述，但是在描述意大利商业剧院方面很少有人能比得上剧院经理贾科莫·杜拉佐伯爵（1717—1794），他被认为是匿名的《意大利歌剧原理》信札［*Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien*］的作者。他的匿名允许他能像一个法国人似的写作，对法国和意大利的歌剧情境进

行比较。关于意大利歌剧，他写道：

> 人们习惯于大约在日落一小时之后聚集。如果剧院有戏上演，私人的聚会就不再举行：人们就在剧院里会面。剧院的包厢可以说是社交聚会的房间，的确，男士们从一个包厢到另一个包厢去向女士们献殷勤，而女士们也在包厢里相互走动……每晚惯常地出入于各个包厢是高雅生活的一部分。走廊就像是街道，不仅如此，人们还在包厢里玩纸牌、用晚餐，如此嘈杂的声响……让人很难听清楚管弦乐队的演奏。

85

> 观众的注意力被四处分散的同时，还是可以被吸引回来，明星歌唱家演唱的大段咏叹调将会在静谧的剧院里回响。[1]

歌唱家

意大利歌剧属于它的歌手，主导十八世纪声音的是女高音，包括自然的女高音和男性的阉人歌手。阉人歌手扮演英雄角色的观念和作品成为今天阻碍我们真正欣赏 *opera seria*（正歌剧）的几大绊脚石之一。另一个更早的对法国歌剧与意大利歌剧进行的比较来自弗朗索瓦 · 拉圭奈特（1660—1722？），他在 1702 年就详细描述了这种声音类型。拉圭奈特写道：

> 在这个比较的一开始我就发现，我们的男低音远远胜过意大利，男低音对于我们来说非常普遍，在意大利却很少见；但这种缺憾与意大利歌剧从阉人歌手那里获取的益处相比是多么的微不足道，阉人歌手在意大利数不胜数，在法国却一个都不见踪影。我们的女声的确有着阉人歌手那样的柔美动听，但是远不如阉人歌手的声音那么刚劲有力或生气勃勃。这个世界上的男人或女人

1. Giacomo Durazzo, *Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien* (Florence, 1756), pp. 64–65. 作者英译。

都不可能自夸拥有像阉人歌手一样的声音，他们的声音清醇、感人、震撼心灵。

有时你听到一部真是迷人的交响曲时，你会觉得没有其他形式的音乐可以超越它，直到你突然发现交响曲的存在只是为了伴奏另一种更富于魅力的旋律，它由一位阉人歌手演唱，他用极其清澈、柔美的声音穿透乐队的声响，并以一种只能意会不可名状的愉悦动听凌驾于所有乐器之上。

他们的嗓音就像夜莺的歌唱；他们的长气息歌唱用一种非你所能理解的方式让你着迷，让你屏住呼吸：他们演唱的乐句我都搞不清楚能长到多少小节，他们会重复同样的乐句并形成长度惊人的扩展，然后他们就会带着一种极像夜莺咕咕叫的喉声颤音，用一个相当长度的终止式来结束全曲，这里的全部歌唱都在一次气息中完成。

86

……除此之外，意大利的歌唱既能体现力量又可展示柔美，声声入耳。法国歌剧的演唱听来一半都不如，除非我们坐在离舞台很近的地方或具有超凡的艺术悟性。法国歌剧的高声部通常由姑娘们演唱，但她们音量不够，气息也不通；然而在意大利这同样的声部总是由男性来演唱，他们穿透力甚强的声音在很大的剧院里都能听得清清楚楚，无论你坐在哪里欣赏，都不会漏听一个音节。[2]

当然，一个阉人歌手用他高亢的嗓音演唱男性英雄角色的主意在当时就引发很多嘲弄，现在亦如此。但是，对这种声音力量的高度评价消除了观众的不信任，这使得一些著名阉人歌手的名字在整个十八世纪家喻户晓。作为“明星体制”[**star system**] 掌控下的一种艺术形态，阉人歌手获得的薪金是所有音乐家中最高的，其中的佼佼者过着像王子一样的奢华生活。就像普通观众被他们的声音魔力所震撼，行家们也记录下他们精彩的华彩乐段，在伯尼及其同代人的著述中就有关于阉人歌手成就的许多记载。最著名的阉人歌手是卡洛 · 布罗斯奇（1705—

---

2. François Raguenet, *A Comparison between the French and Italian Musick and Operas* (London, 1709), pp. 36–39.



阉人歌手卡洛·布罗斯奇，人称法里内利。雅各布·阿里高尼［Jacopo Arrigoni］于1752年所作的肖像画。

1782），人称法里内利［Farinelli］，在十八世纪的三分之二时间里，他用歌声征服了整个欧洲（除英国之外）。

他的很多同行似乎都想用委琐的卑劣手段为自己所受的阉割进行报复，法里内利则不同，总体上看来颇为大度睿智。他赢得了西班牙宫廷的宠爱，得到了丰厚的金钱奖赏、贵族称号以及一大笔养老金，在他荣归故里意大利之后依然享受着优厚的待遇。[3]

87

戏剧传统

最早的歌剧都是严肃的作品，旨在吸引一小部分兴趣相投的知识分子。一旦歌剧变成一种靠观众买票才能维持的艺术，歌剧原本和谐的氛围和雅趣很快

---

3. Charles Burney's *General History of Music*（1776—1789）包含了许多著名歌手的生平和关于他们精湛声乐艺术的描述。

就遭摒弃，观众对艺术表现多元化和娱乐性的渴望必然要求引入喜剧场景。至十七世纪末，两种截然不同的歌剧风格并存于世：意大利风格和法国风格。在十七世纪最后的三分之一时间里，意大利歌剧已经发展成一种模式化的艺术形式，不是注重以戏剧进展构建的叙事情境的持续展开，而是依靠根据不同声音类型呈现的宣叙调与咏叹调的交替表达。法国歌剧风格则倾向于戏剧内容的发展，它还包含了与发展中的戏剧路向相悖的芭蕾和假面舞剧的元素。

十八世纪意大利歌剧的艺术本质中蕴含着源自十七世纪法国戏剧的理想，它实际上是对在十七和十八世纪处于欧洲中心地位的法国风尚和思想的颂扬。还应该注意到，看着莎士比亚和更近时代的剧作家之创作成长起来的说英语的戏迷也许很难体悟这些理想，而意大利正歌剧正是从这些理想中吸取了养分。

十七世纪，人们开始崇尚理性思维和科学方法。法国古典悲剧最著名的实践者皮埃尔 · 高乃依（1606—1684）和让 · 拉辛（1639—1699）以遵循所谓亚里士多德派关于时间、地点与情节相一致的“三一律”，试图让戏剧更接近真实的生活并努力克服戏剧传统的问题——观众一时间暂停他们的怀疑并把舞台上演出的一切当作事实来接受。简言之，就是提倡为了把戏剧当作真实的生活来接受，情节必须按照合理的时间展开，例如，鉴于观众坐在舞台前的时间为三个小时，剧情铺展的时间跨度就不能太大（时间的统一）。戏剧动作的进展必须发生在一个地点，因为舞台情境是固定在一个地方，而且观众知道不可能这一刻是在海上的船内，下一时刻就转到了宫殿的觐见室（地点的统一）。戏剧必须围绕人物角色相对集中的情节而展开，因为联系到其他的统一，若将传统的情节设置延伸得太远，就不可期望观众能接受仅在这个地点展现的围绕诸多角色的几个情节（情节的统一）。对这些统一性的考量是否真正获得了构想的效果并不那么容易确定，但是历史表明在有些时期内，这种理念要比其他思考更有成效。

88

意大利正歌剧

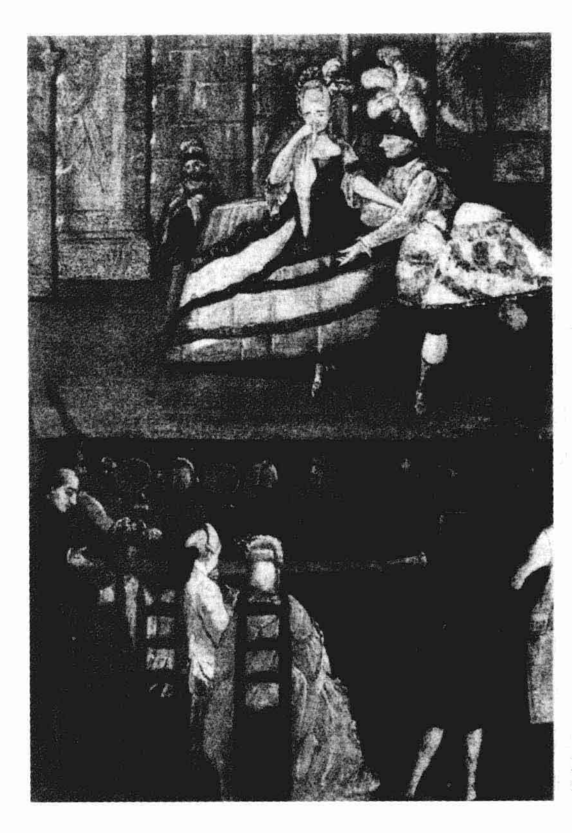
受十七世纪法国戏剧理想的影响，十八世纪早期的意大利歌剧进行了一系列的尝试，为的是去除其从智识活动到流行的城市娱乐转型过程中累积的戏剧

手法。唯一最重要的实践力量来自阿波斯托洛 · 泽诺（1668—1750）的创作。他的作品——体现了罗马阿卡狄亚学会 [Arcadian Academy] 变革的热情——努力将剧本创作改变成一种受人欢迎的文学样式。他的具体方法包括：删除所有偏离戏剧中心主题的成分；减去所有的喜剧段落；减少角色的数量。为了实现艺术的教育功能，戏剧角色变得清晰明了，成为特定的人性美德或邪恶的象征；同样的原因，情节趋于围绕高尚的人物展开，面对命运的挑战，他们必须在爱与责任、爱国与背叛或是忠诚与个人野心之间进行艰难的选择。由于艺术作品的目的是教育，戏剧则通过鼓励观众仿效美德善行和唾弃愚昧卑鄙来达到教育之目的，要让观众认同的主要角色就应该富于智慧和显现高贵（国王、公主）或充满英雄气概（勇士）。自然，最高阶层之下的社会阶层就为主角提供了臣僚、朋友和知己这样的辅助角色。

这就是当时泽诺所构想的意大利正歌剧的蕴涵，事实上由泽诺运用的样式一直持续到十八世纪中叶。比泽诺更具影响力的人物是比他年轻的同时代人彼得罗 · 梅塔斯塔西奥（1698—1782），他或许是歌剧史上最重要的歌剧台本作家。在十八世纪他的戏剧创作——结构宏大的 *drammi per musica* [音乐戏剧] 和较短篇幅的作品——被上千次地谱曲。其中他最流行的台本被写成歌剧达七十次之多，很多作曲家都不止一次地用他那些大受欢迎的台本来创作歌剧。

梅塔斯塔西奥式的剧本提供了一种戏剧程序的范本，相形之下早期的那些歌剧台本就显得杂乱和形态不佳。歌剧的架构已经由宣叙调（在这部分音乐中角色所唱的内容推动着剧情发展）和咏叹调（这部分音乐体现或集中表达特定的情感状态）组成。 89

场景的结构不是由地点决定，而是由舞台上角色的人数来确定：例如，如果一个人物离开舞台，其他留下的角色就开始新的一幕，同样，这一幕的进行也只持续到新的角色离开或登场。在梅塔斯塔西奥的实践中，这种结构采用一种统一的样式——一种从戏剧动作到情感表达的过程，从说白到韵语的语言提升，以及从由通奏低音稀疏伴奏下的诵唱到旋律、和声、配器全面展示的音乐强化。歌唱者—演员在这种结构中进入或离开舞台。最初是靠宣叙调形成角色间的互动，而当歌唱者将情感抒发扩展成戏剧情境，其他角色又相继退场时，显然此时沉浸于咏叹调中的观众本身已成为被倾诉的对象。在咏叹调的结尾，作为艺



正歌剧中男女主角的典型服饰。（藏于米兰斯卡拉博物馆）

90 术结果和期待的掌声使得这种戏剧性不断增强所造成的紧张度得到缓解，接下来角色离开舞台；这类形成场景结束的咏叹调叫做“退场”[exit] 咏叹调。

宣叙调与咏叹调

当然，咏叹调和宣叙调的艺术表达变化无穷，多样化的情节所唤起的丰富多变的情感反应也会影响到剧作家和作曲家的技艺，这也相应地使得作曲家需要变换调式、配器、节拍等等。约翰·布朗（1752—1787），这位在意大利住了十年的苏格兰人写了系列的“关于意大利歌剧中诗歌与音乐的通信”，这些书信在他去世两年后得以出版。他主要以对咏叹调不同类型的概要性评述而著称，

但他的论说带给人们多方位的启发。在他的第一封信中，他论证了宣叙调和咏叹调的区别，并对“清”（或“干”）宣叙调［*recitativo semplice* 或 *recitativo secco*］进行了描述：

意大利人理所当然地认为，戏剧中的言说，不管是对话还是独白，必须要么表达出激情和伤感，要么就不这么表达。这种真正的区别以及不单靠作曲家才形成的变化多端——如我们所想的——可见于他们首先对声乐表达的重要划分：*recitative*［宣叙调］和 *air*［咏叹调］。显然……很多段落必须出现，例如对事实的简单叙述，情节走向的提示……以上这些不包含任何激情或是伤感的部分都不能成为音乐表达的主题。然而，平淡地说出这些段落后突然开始演唱，用如此方式来呈现任何悲伤的部分，这就肯定会产生散文与诗歌、音乐性与不谐之音的杂乱堆砌，这都是英国喜歌剧才有的特征。为了避免这些……意大利人创造了那种歌唱类别，称之为 *simple recitative*［清宣叙调］。其名称基本上充分地解释了其特性：这一连串音符的安排与和声的规则相一致，为它伴奏的仅有一件乐器，其任务就是辅助歌唱，并在歌唱声部转调时起到引导作用。与其他音乐一样，由于伴奏的原因，宣叙调也被划分为小节，但这些小节不像在其他音乐中那样必须划分为相同的长度；这些写出来的音符并不构建精确的音乐节拍，只是形成一定的节奏控制……另外，作为音乐本身，它也能非常自然地过渡到更高和更有趣的部分，达到悦耳动听的效果。[4]

在他的第二封信里，布朗描述了另一种类型的宣叙调：

他们［意大利人］已经注意到，所有那些呈现言说者心潮起伏的段落，从其特性而言，与任何旋律的特殊张力或长度不相匹配；因为它所形成的这种特殊张力是几个部分关联一个整体的构建……他们认为在这些段落里甚至咏唱都不应存在，尽管这些段落的情绪变化不大，但句子破碎，缺乏连贯

91

4. John Brown, *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera; addressed to a Friend*（Edinburgh, 1789）, pp. 2–5.

性……然而，这样的段落却是所有段落中最适合音乐表现的主题……他们正是在改造这种宣叙调的基础上创建了另一种类型的宣叙调，称作 *recitativo istrumentato* ［器乐宣叙调］或 *recitativo obbligato* ［助奏宣叙调］——意指 *accompanied recitative*［带伴奏的宣叙调］。在这种宣叙调中，歌者以一种更为特殊的方式，根据自己的感觉和判断来处理节拍……他也许根据自己的喜好对一些特殊的音节进行扩展，也会有意加快另外一些音节的诵唱，完全以他认为的表现需要来考虑音乐处理……正是在这种类型的唱段中，尤其可以感受到……半音进行的最佳效果；同样在这里，转调的力量也显得非常充分，因为最恰当运用的转调通过类似事物变化的音调转换，以一种神奇的方式来强化和突出转变，它们从一个主题转向另一个主题，或从一种感情转向另一种感情……就伴奏和引导歌唱的基本功能而言，并不存在乐器的限制。在这种高级形式的宣叙调中，器乐声部显得特别重要……去唤醒听众的感觉和情感，就像对言说者煽情一样。[5]

在他的第三封信中，布朗开始了对咏叹调类型的讨论，此前他已经说过宣叙调和咏叹调可以看作是音乐中的类别，属于不同形态的种类，它们之间的区别可以概括如下：

所有那样的段落——从一种情绪向另一种情绪的转变是突然和强烈的，而且因其简短既不能成为一个独立的整体，又因其多变性不能构成一个统一的整体——要用宣叙调表达。另一方面，那些将一种情绪贯穿于不同部分并构成整体的段落则适合咏叹调的表达。事实上，最合理地来看，每个完整的音乐段落都可以称作旋律性乐句或乐段。[6]

咏叹调是属于明星歌手的艺术手段。单单它就有魔力使得观众安静下来，吸引他们的注意力。鉴于此，咏叹调发展中的多样性就显得至关重要。所以，一些不同

5. *Ibid.*， pp. 12–17.
6. *Ibid.*， pp. 29–30.

种类的咏叹调就应运而生，反映了舞台上角色的情感变化与戏剧蕴涵，并展现出独唱者卓越的声乐技巧。布朗在他的第三封信中，列举了五种类型和两种形态的咏叹调。

Aria Cantabile［如歌的咏叹调］……给予歌手最大程度的展示歌唱才华的机会，歌手可尽显其声乐表现之魅力。适合这种咏叹调的主题是多愁善感的情绪表达。

Aria di Portamento［长腔咏叹调］……这类咏叹调主要由长音构成，歌唱家在此能够充分抒发音乐之美……声音本身的美，尤其是所有声音中最美妙的人声之美，经过意大利人的表现而成为我们从音乐中得到愉悦享受的主要来源之一。适合这类咏叹调的主题是高贵的情感。 92

Aria di mezzo carattere［略显性格的咏叹调］……是一种咏叹调的类型，表达中既不带高贵之感，也没有情意绵绵，而是一种有点严肃又不失愉悦的艺术呈现。

Aria parlante［叙说性咏叹调］……这类叙说性咏叹调从它主题的性质上来看，既不允许作品中使用长音符，也不允许在演唱中使用过多的装饰。该咏叹调的速度按照情感强烈程度作适当安排。这类咏叹调有时也叫做 *aria di nota e parola*［乐词鲜明的咏叹调］，或者叫做 *aria agitate*［激动性咏叹调］。

Aria di bravura□*aria di agilita*［果敢性咏叹调，敏捷性咏叹调］……这种类型的咏叹调主要是（或者说通常是、仅仅是）为了使歌手充分展示某种歌唱的艺术力量而创作……一般说来，这里所说的歌唱样式在结尾处总会有些混同。[7]

布朗在这里还对属于咏叹调形式的 *Rondò*［回旋曲］和 *Cavatina*［卡瓦蒂那］

7. *Ibid.*，pp. 36–39.

进行了简要的补充性描述。在接下来的一封信里，他还描述了一种他称作“模仿咏叹调”[Airs of Imitation] 的形式，在这种咏叹调类型中，主题是一种“依此类推”[simile] 式的音乐进行（此类十八世纪咏叹调中最著名的例子也许是莫扎特的《女人心》[*Così fan tutte*] 中费娥迪丽姬所唱的“如同岩石”[Come scoglio])。另外，他对每一种类型的咏叹调都进行了详尽的探讨并附上代表性歌词文本的例子。

一些影响咏叹调运用的传统做法源于戏剧的考虑；例如，退场咏叹调不能在入场咏叹调之后马上出现；或者两个相同类型的咏叹调不应相互连接，即使用宣叙调分开也不可以。这两个例子所呈现的问题是缺乏艺术表现的对比性 [*chiaroscuro*]。另一方面，这些做法要求几乎所有的咏叹调都应该以 da capo [返始] 形式出现；主要角色应在每一幕至少演唱一首咏叹调；同一声部类型的咏叹调不能相继出现；次要角色的咏叹调应当少于主要角色，而且他们的艺术表现不应该超过主角——所有这些要点都反映了这样一个事实：正是歌手才能吸引掏钱看戏的观众，因此也只有歌手才能牢牢地掌控正歌剧。

风格模拟曲

有必要深入探究“明星”主导体系中的延伸问题，因为它对歌剧创作产生了巨大的影响。贾科莫 · 杜拉佐伯爵（已在第 93 页中引述）描述了歌唱家是如何以那些受人喜爱的老咏叹调来替代新创作和未经试唱的咏叹调的实践活动。他写道：

93

> 经常发生的情况是那些炫技高手们，例如首席男演员和首席女演员——他们凌驾于其他演员、作曲家、制作人甚至公众之上，拥有着全部话语权——带来他们自己在其他歌剧的演唱中大受欢迎的咏叹调，强迫作曲家无论多么困难都要将它们加入到自己的角色里……正如他们所说“这是为了确保歌剧的成功”。[8]

---

8. Durazzo， *op. cit.*， pp. 46–47.

掏钱来看意大利正歌剧的观众很少关注作品的统一性，正因为他们如此地热衷于声乐演唱的效果，以致插入咏叹调的惯例也就不存异议了。实际上，不少看似完整的歌剧都是拼凑之作，即：从多位作曲家在当时颇为成功的作品中分别抽取了片段并组合在一起。这样的作品被称作风格模拟曲［*pastiches* 或 *pasticii*］，这类创作直到十九世纪都依然流行。

大部分意大利歌剧的特色都取决于对新作品持续不断的需求，正如杜拉佐指出的那样："意大利人对老音乐的冷漠就像法国人对以往作品的热爱。"对新奇的要求也许与老咏叹调的插入以及风格模拟曲的流行相悖，但是这两种实践都出自观众的一种特殊喜好，那就是声音优先于其他任何一种考虑。总而言之，意大利大大小小的城市一直在增加的剧院满足了对新歌剧的巨大需求。杜拉佐告诉我们，在每个狂欢节的季节里，都会上演五十部以上的正歌剧，如果再加上喜歌剧，这个数目就要超过一百了。他还描述了那些歌剧是如何被安排在一起的：

> 由一个人或一组人来担当狂欢季歌剧演出的准备工作。他们将来自意大利不同城市的歌手和舞者组织起来，这些来自四面八方的人聚集成一个演出团体，此前他们从未见过面，互相也不了解。一位来自那不勒斯或波伦亚——两个最好的意大利乐派——的作曲家受委约进行创作。他会在歌剧开演的12月26号之前的大约一个月到达。他被告知已选定了哪个剧目，他就会谱写二十五首或二十六首带伴奏的咏叹调，这就是一部歌剧了——大功告成。宣叙调的写作则要动点脑筋。咏叹调一写完就分发给歌手们，他们学得很轻松，因为他们中的大部分人都是出色的音乐家。至于宣叙调，他们不会花功夫去学唱而只是粗粗浏览一下。他们乐于重复台词提示人那种响于他们声音的台词提示，而拨弦古钢琴帮助他们不会跑调。经过五到六次的排练，一部你想看的歌剧就这么只用不到一个月的时间上演了。

他继续写道：

> 作曲家会带来四十首或五十首已经写好的咏叹调，这些乐曲是在他灵感迸发时写出来的，他会尽可能地将音乐与歌词配在一起。当歌词完全不能与

94

已经选定的音乐相配时，作曲家就会写出新的歌词，这样做也许能使词与乐结合得更好，也可能效果更糟。正如我已经告诉你的，它们(这些歌词)是否与主题相关并不重要；作曲家关心的是如何使咏叹调能够适合那位就要演唱此曲的歌手的品位和声音。[9]

意大利喜歌剧

如上所述，意大利的十八世纪正歌剧反映了声乐的主导地位。然而喜歌剧的情形有所不同。从喜剧元素最早引入意大利歌剧时起，与那些元素联系在一起的角色属于较低的社会阶层。仆人、乡下人、小市民或残疾人是通常被取笑的对象。随着正歌剧逐渐褪去自身的喜剧元素，喜歌剧体裁就开始发展起来。尽管最早的喜歌剧体裁源于贵族的赞助，但迅速增长的普通观众群使得这一新体裁存活了下来。1709 年，喜歌剧的第一个演出季在那不勒斯举行，在此，那不勒斯方言作品的丰厚传统有着很好的发展。也许是因为它的特殊方言，那不勒斯喜歌剧只在当地流传。但是，那不勒斯以及意大利其他地方正歌剧主体中喜剧的缺失逐渐由另一种幕间的戏剧作品来补偿：幕间剧［*intermezzo*］。如其名所示，幕间剧是插在歌剧中间的部分，歌剧通常由三幕构成，因此幕间剧就分为两部分，每个部分上演于两幕之间。

就其本体形式而言，幕间剧常被认为和正歌剧一样是一种陈规套路，因为它的角色是单向度的，不能表现有血有肉的人物。但是这种观点忽视了喜剧和悲剧的核心戏剧手段。众所周知，正歌剧通过身份认同形成艺术表现：悲剧角色是高贵的，观众也认同这样的角色。但喜剧则不同，它通过摈弃达到戏剧效果：观众嘲笑喜剧角色，而且只有通过清醒的反思才能认识到自身与角色相同的缺点。与十八世纪晚期的喜歌剧形式相似，1720 年代和 1730 年代的喜剧性幕间剧所运用的常见形象大部分源出即兴喜剧［*commedia dell'arte*］中的即兴民间艺术，其表现手段就是嘲笑、戏仿和讽刺。这一时期的正歌剧和喜歌剧都未努力

---

9. *Ibid.*, pp. 43–44.



两位典型的即兴喜剧角色，驼着背和挺着大肚子，正表演一段喜剧性舞蹈。左边的是普尔钦奈拉［Pulcinella］。约翰·乔治·普施纳（1705—1750）创作的版画。

去刻画真正的人物：他们的目的只是展示常人的特征。感谢这些角色的民间根源，因为源于即兴喜剧的人物贴近生活。老丑角［Pantalone］或格拉茨阿诺医生［Dr. Graziano］几乎都是一个好色的老头、家长或监护人形象，一位法律或医学从业者总要被年轻的恋人所诓骗，并最终被击败。卡皮塔诺［Capitano］或斯卡拉莫切［Scaramouche］一定是个自负、说谎、胆小如鼠的士兵，他最终总会暴露其真实面目。波莱格赫拉［Brighella］是一位活泼、机敏、聪明的女仆，她伺候的女主人哥伦比娜［Columbina］正害着相思病。阿勒奇诺［Arlecchino］是与波莱格赫拉对应的男性角色，也是一个年轻的恋人。普尔钦奈拉［Pulcinella］是个又矮又胖、愚蠢且丑陋的仆人，还经常打老婆。戏剧史上大量作品的创作都基于以上这些有限的角色及其性格化的艺术表现。 95

如同正歌剧，幕间剧也由宣叙调和咏叹调构成。然而，它通常只有两个角色并用自然的人声演唱。由于幕间剧中没有正歌剧的明星歌唱家参加演出，它就无需较重要的体裁所具备的那种一整套声乐技艺：花腔、华彩段、即兴装饰、类型化咏叹调以及退场咏叹调。幕间剧的音乐和剧情与之所衬托的正歌剧并没有直接

关系，这样的创作通常出自另一位作曲家之手。最重要的是，最好的幕间剧很快与它们的“母体”正歌剧相分离，开始独立上演，或者融入其他的正歌剧演出。

法国歌剧

96　十七世纪末到十八世纪上半叶，法国人发表了许多文章和哲学小册子，通过热情描述意大利的音乐戏剧来唤起人们对法国歌剧缺失的关注，这种现象并非偶然。但无论是痴心妄想还是合理的论说，都不足以缩小法国歌剧和意大利歌剧之间的鸿沟，尽管它们有着共同的起源。

众所周知，法国在整个十七世纪和十八世纪的大部分时间里，一直是欧洲最大、最富足和最有势力的国家，这或许是国家权力牢牢地掌控于国之威权手中所致。在法国，任何事情都得遵从国王之命，非得有其印章批准。歌剧也不例外。1672 年，路易十四授权让-巴蒂斯特 · 吕利建立皇家音乐剧院［*Académie royale de musique*，参见第 27 页］——实际上是赋予了他在巴黎制作歌剧的垄断权——同时，既要得到国王的赞赏又要符合公众趣味的歌剧创作势必追求视觉和听觉两方面的艺术享受。法国有着悠久的芭蕾传统，巴黎歌剧的繁荣缺少了舞蹈的视觉娱乐几乎是不可想象的。但是智识的力量和十七世纪法国诗化悲剧的戏剧之力也注定在歌剧艺术上留下印记。

歌剧中芭蕾的出现与戏剧相悖。据说这个时期歌剧情节的设计应该允许狂欢等场面的插入，这就为芭蕾舞娱乐［balletic *divertissements*］的引入做了辩护。通过这些手段，戏剧可在紧张和松弛之间交替展开。然而在多数情况下，芭蕾的引入削弱了戏剧的连贯性，它只能成为缺乏精神意涵的视觉享乐。

诗化悲剧的影响可以在不同的方面感受到，也许吕利留给十八世纪最重要的遗产就是他将十七世纪早期卡契尼的宣叙调风格转化成了适用于法语的音乐表达。吕利研究了当时最伟大的悲剧女演员之一所表演的程式性风格，并尝试在他的旋律写作中反映出她那种微妙的语调变化和重音转换。由此创作出的宣叙调比 *recitativo secco*［清宣叙调］更为从容。音符的时值标记非常严格，致使歌词的韵律变化必须按照拍号的变化来处理。愈来愈显重要性的旋律线条要求更具旋律

与和声趣味的通奏低音能够反映更加丰富的感情蕴涵。显然，这种类型的宣叙调不仅对听众和音乐家都提出了更高的要求，而且在歌剧中起到了更为重要的作用。

另一方面，从未一味迎合声音需求的咏叹调依然注重通俗唱段的简洁明畅。事实上，咏叹调的可唱性及其便于记忆的特点对于一部歌剧的成功来说至关重要。宣叙调不断向 *arioso*［咏叙调］的方向迈进，咏叹调则趋向于简洁纯朴，由此可以看出，法国歌剧避免了意大利歌剧中宣叙调和咏叹调的明显区分，而以一种更具同质意味的综合性音乐表现来展示持续波动的戏剧张力。

97

合唱的频繁使用强化了戏剧性对比。法国悲剧与它的希腊祖先不同，并不使用合唱来评述戏剧——它好像是一个普通人的代表，也是戏剧构造中一个非常真实的元素。恰恰相反，歌剧合唱很少与戏剧动作密切相关，而是像芭蕾与舞蹈性插段那样出现，以恰当的和声与节奏呈现宏伟壮观或充满活力的戏剧进展，必要时也会最终转移对戏剧的注意力。

吕利的歌剧—芭蕾和抒情悲剧［*tragédie lyrique*］的遗产是强势的，十八世纪上半叶的作曲家都不可避免地被拿来与他作比较。他所完善的风格反映了执政君主及其宫廷的品味，并由此而广受欢迎。这种持续的流行不可避免地成为社会中的一个保守因素，其结果是使法国和法国音乐与欧洲其他地方正在发生的广泛变化相隔离。

意大利歌剧

从政治角度观察，在十八世纪和十九世纪早期，意大利的大部分地区属于神圣罗马帝国（实际上，意大利的这些部分是奥地利的殖民地），然而，毫无疑问的是，除法国的部分地区之外，整个欧洲都成为意大利人的音乐殖民地，意大利的音乐家到国外谋生，然后带着丰厚的收获荣归故里养老。自诞生之时起，歌剧在意大利的文化生活中就一直显得如此重要，以致它成为社会各阶层的兴趣所在。最重要的歌剧中心是威尼斯、罗马和那不勒斯，但米兰、帕尔马、热那亚、维罗纳、波伦亚、都灵、佛罗伦萨和其他一些城市也都有活跃的歌剧季。

就像英国引领商业化音乐会生活一样，意大利引领了商业化歌剧的发展之路。第一家公众歌剧院于 1637 年在威尼斯开业，至十七世纪末，威尼斯的歌剧院已经激增至十家，1700 年之前在那里上演的歌剧已达三百五十部以上。到十八世纪结束时，这一数字已增至近一千六百部。没有哪座城市的歌剧院数量可以和威尼斯相比，但同时，许多即使较小的歌剧中心至少也拥有两家歌剧院。

98 威尼斯、罗马、那不勒斯这三个城市各自上演的剧目中都包括新近委约的作品，而其他大部分地区上演的歌剧都是几年前的老作品。一部新作品的演出获得成功后，这部作品通常会在几年内到处上演。所以，哈塞的《阿塔塞尔斯》[*Artaserse*] 于 1730 年 2 月在威尼斯首演后，当年的春天就登上了热那亚的舞台,同年秋天又在卢卡上演；1735 年 1 月在罗马上演的佩尔戈莱西的《奥林匹亚》[*Olimpiade*] 虽然未获成功，但此剧仍于 1738 年登上威尼斯的舞台。尽管存在着地区差异，意大利的歌剧季具有总体的相同性质。

威尼斯

1749 年之前，威尼斯的歌剧导演显然都青睐于正歌剧，许多作曲家，像维瓦尔迪、哈塞、格鲁克和尼科洛 · 约梅利（1714—1774）都曾受邀创作正歌剧。1749 年以后，威尼斯对委约创作基于梅塔斯塔西奥脚本的新作品的兴趣似乎远远不及重演老作品。最受欢迎的编写新作的脚本作家是卡洛 · 戈尔多尼(1707—1793)，威尼斯在 1748 年至 1759 年间上演的二十部新歌剧中有十七部都是以他的剧作为脚本创作的。[10] 他的歌剧脚本——比十八世纪早期那不勒斯的方言喜剧更加深刻，也比幕间剧更有趣味——为威尼斯喜歌剧这种新体裁奠定了基础。

戈尔多尼与巴尔达萨雷 · 加卢皮都是威尼斯人，均在十八世纪中叶达到其创作的鼎盛期，二位的合作带来了令人瞩目的艺术成果。在英国待了几年后，加卢皮于 1748 年在圣马可大教堂谋得一个职位，一年之后开始以戈尔多尼的脚本创作了一系列的喜歌剧,其中包括所有威尼斯喜歌剧中最著名的《乡村哲学家》

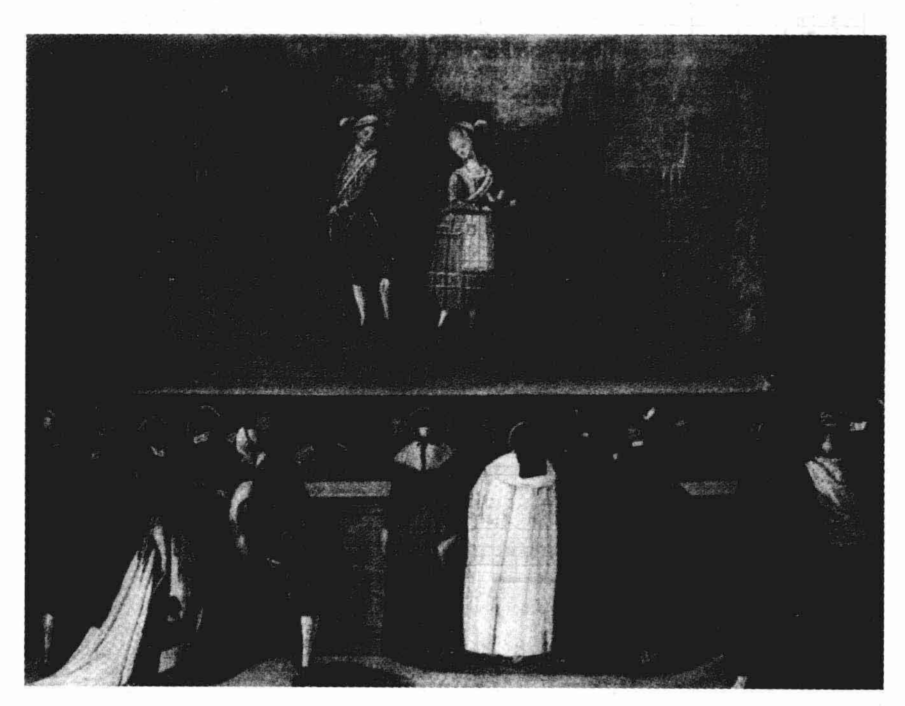
---

10. 出生于威尼斯的戈尔多尼创作了二百五十部以上的戏剧,还写了不少歌剧脚本。他的贡献是以现代、现实的喜剧取代了老式的即兴喜剧。

[*Il filosofo di campagna*, 1754]。从1740年到1766年，他总共创作了二十部基于戈尔多尼脚本的歌剧。他的歌剧以短小的咏叹调而著称，它比那些较冗繁的返始咏叹调形式更注重角色的内心刻画。加卢皮还对歌剧终曲的发展作出了贡献：与先前仅仅将不同的角色聚集在一首重唱曲中的做法不同，他把一连串在旋律和速度上并无联系的段落组合在一起，通过它们使层层递进的戏剧情境达到高潮，莫扎特以后将这种技法提升到无与伦比的艺术高度。

那不勒斯

一直到十七世纪晚期，在亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1725）从罗马来到那不勒斯之后，歌剧才在这座城市变得受人瞩目。那不勒斯是个世俗城邦，在这里，歌剧不像在罗马那里受到严格限制。喜歌剧和用当地方言演唱的歌剧
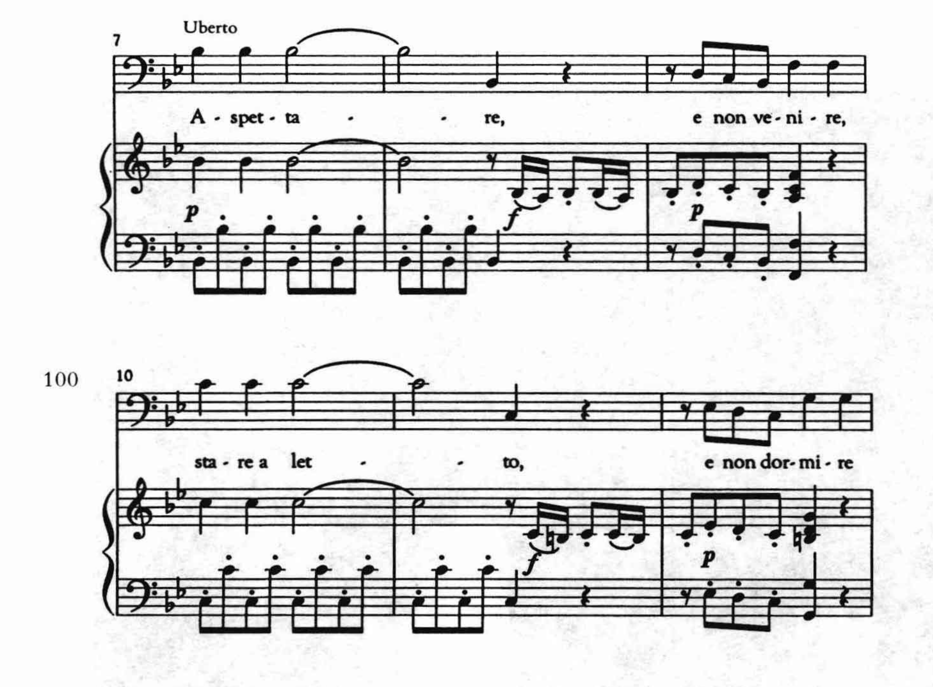


幕间剧中人物的普通、日常的着装反映了角色的身份与声部以及剧情的性质。（藏于米兰斯卡拉博物馆）

蓬勃发展，尽管方言歌剧流行了很长时间，但总的说来它只是一种本地艺术。“幕间剧”与这座城市关系密切，因为由那不勒斯作曲家乔万尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西（1710—1736）创作的最著名的幕间剧《女仆作夫人》[*La serva padrona*，1733]就是在这里首演的。这部具有划时代意义的短剧分为两部分，只需要两个歌手和一个扮演无声小丑角色的演员。剧情讲的是一个年轻女仆（塞皮娜，女高音）施巧计后如意地与比她年长的单身男主人（乌贝尔托，低男中音）结婚的故事。每一部分都包含了两三首咏叹调，中间穿插宣叙调，最后以二重唱结束，第二部分要稍短于第一部分。在按序号排列的七段音乐中，有五段采用了 *da capo* [返始] 形式。音乐风格极为简洁，经常使用同音：

99
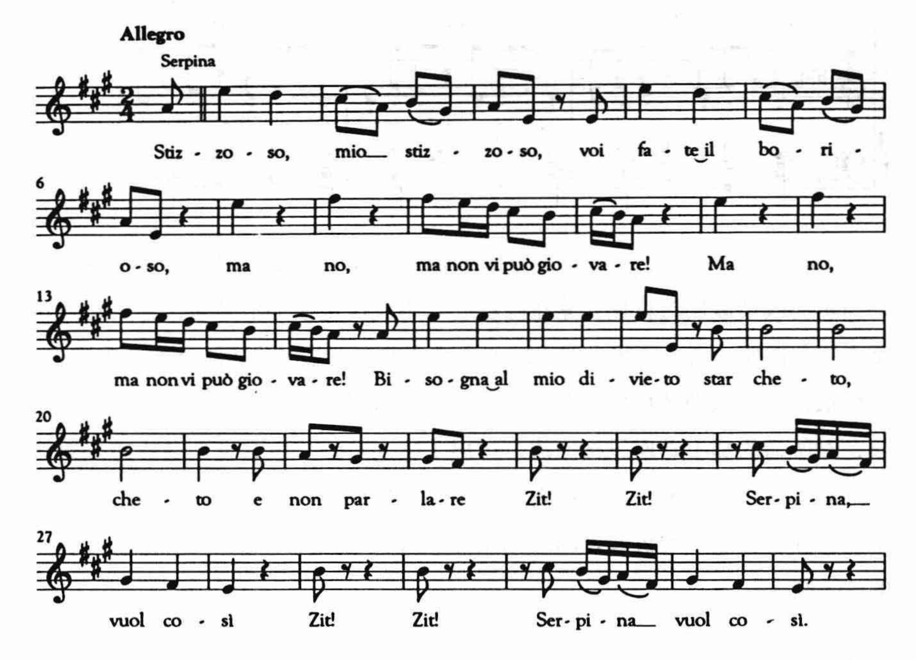
谱例 V—1：G. B. 佩尔戈莱西《女仆作夫人》，第 1 分曲



100

旋律中的那些短小进行可以无休止地重复下去：

谱例Ⅴ—2：G. B. 佩尔戈莱西《女仆作夫人》，第 3 分曲



和声上由Ⅰ（两拍）→Ⅳ（一拍）→Ⅴ（一拍）的完全终止式形成重复的态势（参见谱例Ⅴ—3）。在那个常把自然与简单等同起来的时代，这种风格极易被理解为最“自然的”风格。

谱例Ⅴ—3：G.B. 佩尔戈莱西《女仆作夫人》，第 6 分曲

101
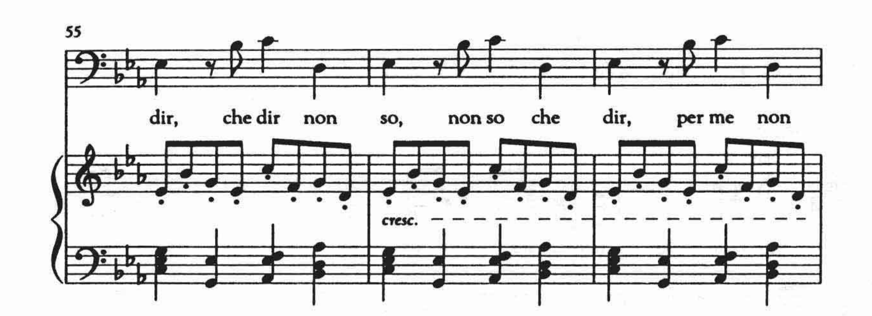
51

Uberto

cer - to che sì non so che

f

p



然而，我们应该记住的是，幕间剧得以形成的主要原因是泽诺和梅塔斯塔西奥的改革歌剧将喜剧元素排除在外。不仅仅是在那不勒斯，意大利到处都在写幕间剧。由于这些小型喜歌剧不是用方言而是用普通的意大利语演唱，它们很快就在欧洲各地传播开来，并且与源自那不勒斯的优秀正歌剧作品一起，对所谓的那不勒斯风格的流行做出了巨大贡献。事实上，这些创作受到如此高的评价以致佩尔戈莱西在其英年早逝后成了一个传奇，他的声望超出了其实际音乐遗产的价值，因此他成为人人喜爱的作曲家——一个十八世纪的“大红人”。

罗马

十七世纪，罗马的歌剧以私人娱乐的形式蓬勃发展，公众歌剧却在教皇克莱芒九世（1600—1669）去世后发展艰难，这位教皇本人曾写过几部歌剧脚本。后来的几位盯住公众道德的教皇则开始不满于公众剧院上演的歌剧。因此，十八世纪上半叶，罗马的剧院——其中包括两座欧洲最大的剧院——经允许可以经营歌剧演出时，它们被限制于只能排演正歌剧。1730 年至 1759 年期间，共有十七部歌剧在罗马首演，其中的十五部是正歌剧，十一部歌剧的脚本作者不是泽诺就是梅塔斯塔西奥。在赴斯图加特任职之前，那不勒斯作曲家尼科洛 · 约梅利曾因其歌剧创作在 1740 年代的罗马大受欢迎。他的作品和托玛索 · 特拉埃塔（1727—1779）的作品将在本书的第二部分进行讨论。

德语国家的歌剧

在十八世纪到来之前，由维也纳的哈布斯堡王朝［**Habsburg dynasty**］统治的神圣罗马帝国已经开始在欧洲恣意扩张，欧洲大陆现代的边界划分与当时的差异很大。因此，集中探讨当时整个德语地区的歌剧发展似乎更为合适。 102

像意大利一样，德语国家热切地接纳歌剧，到处都出现了上演歌剧的剧院。然而，与意大利不同的是，欧洲中部被划分为许多小国，几乎每个小国都有自己的统治者：王子、伯爵、主教等。因此，歌剧在这些宫廷里得到发展，就像早期的意大利，歌剧成了私人的、贵族的、智识的现象；但是，商业性歌剧发展缓慢。事实上，德语国家对歌剧进行集中控制和国家赞助的传统至今都要比其他任何地方强大。

维也纳

维也纳皇城以拥有欧洲最具音乐传统的皇家而自豪。几个世纪以来，哈布斯堡王朝的演奏家、作曲家、音乐赞助人可谓人才辈出。然而，在女皇玛利亚・特蕾莎统治时期，政治问题和资金短缺造成音乐的重要性下降，权力和地位积聚在宫廷乐长乔治・鲁特尔（1708—1772）手中，这是一个很受人尊敬但又会谋私利的人。1749年，杜拉佐伯爵被任命为热那亚驻维也纳大使，由于玛利亚・特蕾莎最信任的政要考尼茨亲王［**Prince Kaunitz**］的强力推荐，他最终成为维也纳这座城市歌剧制作的总监。

杜拉佐决心结束正歌剧在维也纳的统治地位，身居宫廷诗人要职的梅塔斯塔西奥就在此居住，大臣考尼茨则希望加强奥地利同法国的关系，以抵制普鲁士的扩张。他们二人在力挺法国方面达到共识：他们通力合作——考尼茨怂恿杜拉佐——引进了法国演员在维也纳演出法国的 *vaudevilles*［流行歌舞剧］。杜拉佐支持一批志同道合的诗人和音乐家，正是他们培育出了一种融合意大利风格和法国风格的新型歌剧；考尼茨的外交政策促成了奥地利女大公玛丽-安托瓦内特（1755—1793）与法国王太子的婚姻。阴谋迫使杜拉佐于1764年离开了维也纳，

但他为构建歌剧的戏剧品格所作出的努力后来通过他的门生得以肯定，他们是作曲家格鲁克和诗人、剧作家拉尼埃罗 · 卡尔扎比吉（1714—1795）。

柏林

作为普鲁士军事王国的中心，柏林直到 1740 年腓特烈大帝登基之后才有歌103 剧。世人将会记得，这位国王不得不在即位前尽可能地隐藏自己对知识和艺术的强烈渴望，但在他的父亲离世后，他立即着手将柏林建成一个文化中心。由于他自己向往成为一名长笛演奏家、作曲家、作家和哲学家，他就在自己身边聚集了一群音乐家、作家和哲学家。其中的一位是弗朗西斯科 · 阿尔加罗蒂（1712—1764），他于 1740 年被聘为腓特烈的意大利歌剧顾问和翻译。在今天看来，阿尔加罗蒂的名声还是靠他那本关于歌剧的小册子，书名为《论歌剧》[*Saggio sopra l'opera in musica*，1755 年]。与维也纳的杜拉佐一样，阿尔加罗蒂是一个对正歌剧提出许多批评的意大利人，毫无疑问，他肯定和他的主人讨论过他书中陈述过的观点。他的基本观点简明扼要，基于理性的思考。他的论点核心是：诗歌是歌剧中最重要的部分，必须十分谨慎地进行选择：

> 由著名的梅塔斯塔西奥创作的《狄多》[*Dido*]和《阿喀琉斯在塞罗斯》[*Achille in Sciros*]这两部歌剧非常接近此处阐述的观点。这两部作品的剧诗主题简单，虽然题材取自非常遥远的古代，但还不至于太离谱。在最富于激情的场景中，就有机会引入豪华宴会、高贵使节、气派的出征、合唱、战争、大火等场面，以便扩展音乐戏剧的统治权，并强化其已被肯定的合法地位。[11]

阿尔加罗蒂敦促诗人从神话和古代历史中搜集题材来满足这些条件，这种观念也导致了同一位作曲家或不同的作曲家对热门脚本的反复使用。他还对腐蚀歌剧的现代音乐进行了抨击：

---

11. Francesco Algarotti， An *Essay on the Opera*， trans.（Glasgow， 1768）， pp. 25–26.

好像音乐还未成气候,仍处在婴儿阶段似的,那些思路不清的教授们不遗余力地以种种奇思怪想和荒诞组合来装饰他们的艺术,他们觉得这些东西都可用声音来表达……几乎不大可能说服他[作曲家], 即:他必须处于一个从属地位;音乐最重要的价值就在于一种辅助作用,它要服务于诗歌。[12]

阿尔加罗蒂的结论呼应了杜拉佐在匿名信中试图传递的嘲讽之意。阿尔加罗蒂写道:

……我们不应该再把剧院看成注定是喧闹欢聚的场所,而应该使其成为庄重观众的聚会;像艾迪生、德莱顿、达西埃、穆拉托里、格拉文纳,马尔切利这样近乎完美的文人雅士或许才是理想的观众。

假如那样的话,歌剧就不该再被称作是非理性、怪诞和奇异的作品:相反, 104 它应该呈现出希腊悲剧的鲜活形象,在此,建筑、诗歌、音乐、舞蹈以及每一种戏剧要素共同努力去创造一种能支配人类心智的具有不可抗拒之力的幻觉,它将千万种愉悦神奇地融为一体,这个世界上还没有任何东西可以与它媲美。[13]

阿尔加罗蒂赞赏以蒙提祖马[Montezuma]题材创作歌剧的想法并不出人意料,因为一部名为《蒙提祖马》的歌剧于1755年首次登上了柏林的舞台,同年他的《论歌剧》出版。该剧的音乐由卡尔 · 海因里希 · 格劳恩创作,剧词则由腓特烈大帝从意大利语翻译成法语。

伦敦的歌剧

1720年,伦敦或许是意大利歌剧最繁荣、最重要的中心。在那里,讽刺是

12. *Ibid.*, pp. 30–31.
13. *Ibid.*, p. 110.

一种广受欢迎的表达方式。在诗歌或散文中，这种风格给它的读者带来乐趣，为作家们抨击私敌或社会丑恶提供了无限的机会。在伦敦，意大利歌剧的散文性讽刺手法在约瑟夫 · 艾迪生（1672—1719）手中达到了新的高度[14]，虽然有很多不尽如人意之处，但它确实风靡一时。在乔治一世和贵族阶层的支持下，由亨德尔组织的国王剧院的歌剧团将 1720 年伦敦的意大利歌剧推向了空前繁荣的境地。该歌剧团班底包括作曲家乔万尼 · 波隆契尼（1670—1747）和阿蒂利奥 · 阿里奥斯蒂（1666—1729），两位互相妒忌的女高音歌手弗朗切斯卡 · 库佐尼（1698—1770）和福斯蒂娜 · 波尔多尼（1700—1781）以及阉人歌手塞内西诺（Senesino，Francesco Bernardi 卒于 1759 年）。当时付给塞内西诺的薪水数额巨大（每个演出季高达两千英镑），比得上当今歌星的收入。这时期亨德尔的歌剧制作水平很高，而且在这个时期的大多数年份中他都能做到每个演出季上演两部歌剧。

对意大利歌剧最强有力的嘲讽爆发于 1728 年。《乞丐歌剧》[*The Beggar's Opera*] 由约翰 · 盖伊（1685—1732）创作剧本（他也是《阿西斯与加拉蒂亚》[*Acis and Galatea*] 的作者，亨德尔为之创作了美妙的音乐），克里斯托夫 · 佩普施（1667—1752）编曲。这部作品使用了各种手段抨击外国之敌，剧中的角色并非英雄人物而是社会渣滓。它保留了意大利歌剧的说教性，泛论某种道德，但它针对的是买卖交易、利益驱使的背叛——人类中弱肉强食的丛林法则。剧中角色的对白用英语，而歌唱时他们就唱填了英语新词的当代流行歌曲。最为重要的是，《乞丐歌剧》抨击了当时的政府，从而起到了一种蕴含深意的社会作用。

105

《乞丐歌剧》的巨大成功使其成为 1822 年之前英国舞台上演出时间最长的剧目，并促使一大批作品涌现，相似的是，这些作品都由各种来源的音乐素材组合而成。这些风格模拟创作 [pastiches] ——它们缺乏原作那种善辩特色和逼真的艺术冲击力——被称作民谣歌剧 [ballad operas]。因此，《乞丐歌剧》上演后的第二年，紧跟着出现了《温和的牧羊人》[*The Gentle Shepherd*] 和《计谋》[*The Contrivance*]，而 1731 年由查尔斯 · 科菲（卒于 1745 年）作剧的《麻烦缠身》[*The Devil to Pay*] 上演后大受欢迎，它还被翻译成德语，并成为德国音

14. 参见 *The Spectator* 中的摘录，引自 Strunk，*Source Readings*，p. 511.

乐戏剧的流行体裁歌唱剧［*Singspiel*］的基础。

毫无疑问，由于《乞丐歌剧》的成功及其体裁的建立，意大利歌剧遭受重挫。英国有很大一部分的歌剧观众一直不喜欢意大利歌剧，嫌它冗长、乏味、宣叙调令人费解，而着迷意大利歌剧的观众数量也在不断减少。另一方面，那些意欲支持意大利歌剧的人们发现自己分成了两个阵营。由国王撑腰的亨德尔的歌剧团正遭遇“贵族歌剧”［Opera of the Nobility］的竞争，这个成立于1733年的歌剧团得到威尔士亲王的支持。[15] 到1737年之前，这两大歌剧阵营均遭损毁，亨德尔虽然没被击垮，但受到很大打击。亨德尔体格健壮、生性乐观并抱有坚定的艺术信仰，他始终不相信意大利歌剧的大业会就此在伦敦消亡。直到1741年他创作了最后一部歌剧后终于转向了清唱剧。

构建英语歌剧的努力仍在继续。阿伦 · 希尔于1732年写信向亨德尔求助，信中写道：“我认为，您完全可以把我们从意大利歌剧的束缚中解救出来，向世人展示英语的柔和足够用来演唱歌剧……”[16] 亨德尔的确可以有所帮助，但他没有这么做。情况正相反，英语歌剧在其最流行的时候变成了滑稽剧［burlesque］——这一时期的一种特殊的英语歌剧形式，其创作是为了戏仿一部特定的歌剧。

一部名为《万特莱之龙》［*The Dragon of Wantley*］的滑稽剧以亨德尔的歌剧《朱斯蒂诺》［*Giustino*］为讽刺对象，此剧首演于1731年，它在第一个演出季中就成功上演了六十七场。（在同年的头五个月中，亨德尔的三部新歌剧总共才演出了十九场。）《万特莱之龙》由约翰 · 兰珀（1703—1751）运用意大利歌剧的全部元素来作曲，脚本则由亨利 · 卡雷（1687—1743）根据早期的流行民谣而创作。卡雷保留了许多民谣的语言，同时也删除了一些过分的粗话。留存下来的部分融会了民谣语言的滑稽蕴涵，显示出英式幽默的品格。阿伦 · 希尔所期盼的英语正歌剧并未问世，对这一艺术样式的不断尝试一直持续到二十世纪。 106

---

15. 十八世纪英国汉诺威王室的一个传统是：国王的儿子——被封为威尔士亲王——应该用各种能想到的方式公开、激烈地与父辈们唱反调、对着干。
16. 阿伦·希尔于1752年12月5日写给亨德尔的信，引自 *Handel, A Documentary Biography*, ed. Otto Erich Deutsch（London, 1955）, p. 299.

巴黎的歌剧

吕利对巴黎歌剧的重要影响不可忽视。在1687年他去世后的半个世纪里，尽管音乐风格和音乐戏剧都发生了改变，但他所创作的一些歌剧仍在上演。吕利的实力植根于他对法语的深刻理解与恰到好处的把握以及他那极高的旋律天赋。法国人历来就比其他任何民族更加注重捍卫他们语言的纯洁性和品质。从一开始，路易十四就认为，构建法国歌剧的基础之一便是民族精神。的确，身为意大利人的吕利培育了歌剧中的这种民族主义，并通过力劝国王驱除外国音乐家来证明自己比法国人更法国化。法国歌剧之精髓的首要原则是：无论是在宣叙调还是在咏叹调中，声乐线条都必须建立在强化语词表达的基础之上。意大利歌剧隶属的语言体系很少关注或者根本没有民族认同意识，法国则是欧洲最强大的国家，因此法语歌剧从一开始就具有排外性和民族性，这一特征是意大利歌剧从来不具备的。

吕利去世后，没有人能够胜任继承他的工作，这就导致在十八世纪早期的严肃性抒情悲剧［*tragédie lyrique*］开始让位于歌唱芭蕾剧［*opéra-ballet*］和更为肤浅的娱乐形式。直到1733年拉莫的出现才改变了这一切，这一年他创作了歌剧《伊波利特与阿里希》［*Hippolyte et Aricie*，抒情悲剧］，接下来是1735年创作的《壮丽的印度群岛》［*Les Indes galantes*，歌唱芭蕾剧］，1737年的《加斯多尔和波吕克斯》［*Castor et Pollux*，抒情悲剧］和1739年的《达达努斯》［*Dardanus*，抒情悲剧］。这些作品愈来愈受到广大民众的欢迎，但也引起了一些人的强烈反应，这些人依然念念不忘他们视为理想的吕利式歌剧。拉莫最初受制于他作为一个音乐“科学家”的名声。（他的《和声学基本原理》于1722年问世后，他又贡献了一些其他理论文献。）吕利因其天生自然的艺术品性备受推崇，拉莫则由于他过于复杂、缺乏旋律以及刻意求工的创作路向而受到抨击。但是，拉莫却在《壮丽的印度群岛》的序言中这样写道：

> 我内心总是铭记着伟大的吕利在其宣叙调中表现出的美妙的诵唱和优

雅的旋律流动,我努力向他学习,但并非做一个一味模仿的复制者,而是像他一样,将美妙、简单的自然当作我的典范。[17]

当然,与吕利相比,拉莫的总谱更为复杂,配器更加多样化。拉莫自己写作总谱, 107 运用了所有深奥精妙的和声知识与基于通晓各种乐器后获得的所有富于想象和创意的配器手段,而吕利的很多总谱由其助手完成。拉莫时常会在其乐谱写作过程中发挥创造力,例如用管弦乐队来模仿暴风雨或狂怒的大海——由此唤起相应的情感。然而,这些部分只是特殊的现象,从他将宣叙调融入咏叹调和将咏叹调融入宣叙调的处理中,从他避免一切含有意大利歌剧特定意味的做法中,我们可以清楚地看到——1735 年的吕利崇拜者们却看不清——拉莫是一个地地道道的吕利的门徒,只是披上了更现代的外衣而已。[18]

1752 年,拉莫 69 岁时,意大利音乐与法国音乐之间一直以来的对立局面终于达到了白热化程度,引发了所谓的"喜歌剧之争"[*Querelle des Bouffons*]或"喜歌剧之战"[*Guerre des Bouffons*]。这场争斗开始于 1752 年 2 月,当时发行了一本小册子,通过安德烈 · 卡迪纳 · 德图什(1672—1749)的歌剧《奥姆法莱》[*Omphale*]来抨击法国歌剧所特有的种种原则。这本由德国人弗利德里希 · 格瑞姆男爵(1723—1807)撰写的名为《关于奥姆法莱的公开信》[*Lettre sur Omphale*]的小册子意在引发讨论,它颇有礼貌地批评法国音乐、法国的歌唱理念以及法国式宣叙调,而将意大利歌剧的风格样式视为典范。在这本小册子的开始处格瑞姆就表明了如下的观点:

意大利音乐能够给每个人带来听觉上的享受,除此之外它别无所求。[法国音乐则相反,它只有在民族性语境中才能理解]如果欧洲所有的民族都吸收了意大利音乐,尽管存在语言差异,那是因为他们已将他们的愉悦放在了

---

17. Jean-Phlippe Rameau, *Préface aux Indes Galantes. Oeuvres complètes* (Paris, 1902; reprinted New York, 1968) VII, p. xxxv. 作者英译。

18. 具有讽刺意味的是,公众发现《壮丽的印度群岛》中最失败的部分正是拉莫有意尝试去模仿吕利风格的地方。

其势利行为之前。[19]

这一抨击观点犀利而且击中要害，一个闪避的回应很快就出现了，时间是 1752 年 3 月 17 日。4 月 2 日，格瑞姆通过一封短信进行了回击，并得到了另一方面人士强有力的支持，因为就在那个月的晚些时候让 - 雅克 · 卢梭加入了这场争辩。如果不是另一个事件的发生，这场小范围的论辩或许就到此为止，也不会在历史上留下一笔。

1729 年，一个名为“喜剧演员”[*Les Bouffons*]的剧团来到巴黎演出，获得了相当大的成功，但是很快就被人们所忘却。1746 年，该剧团又来到巴黎，演出了佩尔戈莱西的《女仆作夫人》，它在当时并未造成什么特殊的影响。1752 年 8 月，“喜剧演员”剧团第三次来访，再度上演《女仆作夫人》，这次它获得了成功，同它一起上演的还有另外两部作品，《赌徒》[*Il giocatore*]——当时被认为是佩尔戈莱西的作品——和他的《音乐大师》[*Il maestro di musica*]。之后，从 11 月起，意大利舶来品与法国歌剧之间的论战爆发了，论战的态势迅速而激烈，一直持续了十八个月之久。正如所料，国王像他的情妇蓬巴杜侯爵夫人一样，钟情于法国歌剧；因此，王后就自然偏向意大利歌剧，以卢梭为首的知识分子——他们既坚信事业的正义性又乐意用任何可能的方式来反对权势集团——也加入了这一阵营。由此，民族主义、性政治、美学和音乐缠绕在一起，介入论战的每个人几乎都得表明支持哪一方。一个人在“喜歌剧之争”中的立场决定了他在剧院里会坐在何处。

108

广大的公众群体——着迷于“喜剧演员”剧团的表演并最终厌倦了抒情悲剧和歌唱芭蕾剧中各种神灵和牧羊人形象——越来越多地转向由流行歌舞剧“*vaudeville*”[沃德维尔]所呈现的戏仿歌剧的通俗性娱乐。在富华剧院[Théâtres de la Foire]上演并有着讽刺社会之悠久历史的“沃德维尔”和叙事歌剧一样，是一种用新词配上流行曲调的娱乐形式。当“*vaudeville*”融入了喜歌剧[*opéra comique*]，这一语词就开始意指通俗性旋律。

---

19. Friedrich Grimm, *Lettre sur Omphale* in *La Querelle des Bouffons*, ed. Denise Launary（Geneva, 1973） I, p. 3. 作者英译。

随着争论的激化，卢梭又抛出了那个纠结多年的主题，即：法语之非音乐性和为其适当配乐之不可能性。然而，这种态度并没有阻止他创作自己的为法语谱曲的音乐作品。由卢梭作词作曲的《乡村占卜师》[*Le devin du village*] 首演于 1752 年，立即大获成功，并在 1753 年 3 月 1 日（此剧的巴黎首演）至 1753 年 12 月 27 日期间共上演了四十一场。音乐具有的愉悦旋律显现出简洁和天真的品格，绝妙地吻合了剧中的故事，它被称赞为一种本应呈现的音乐样式，如果法国人只能摆脱他们的过去的话。[20]

就在 1760 年即将到来前的那个时期里，欧洲的歌剧发展显示出纷杂的景象。在意大利中心城市的歌剧表演似乎反映了公众日益增长的对喜歌剧的爱好，这一爱好的代价则是正歌剧的淡出，而在一些宫廷，尤其值得注意的是帕尔马，表现出对法国歌剧诸方面的兴趣。维也纳也出现了相同的趋势。伦敦人似乎想完全抛弃外国歌剧，而在巴黎，法国知识分子以意大利喜歌剧之特色、优势为理由来反对法国风格。这里所出现的一个持久不变的情境是：受当时盛行的思想影响而要求变革的普遍愿望。意大利喜歌剧备受欢迎的背后涌动着向往“本真”和“自然”的力量，而推进正歌剧改革的动力正是对“明智”和“理性”的崇尚。

---

20. 关于此剧的一个谱例，可参见 *Norton Anthology of Western Music*，2nd ed.（1988），ed. Claude V. Palisca，vol. 2，p. 170。

第二部分



新风格的接受：1760—1780年的音乐

第六章
社会环境与哲学背景

十七和十八世纪科学探索的成果不仅体现在有关自然界及其特性的基础知识领域的拓宽，也体现于这些知识在实际生活的运用之中。人们越来越多地思考如何摆脱《圣经》中诅咒的效力（“你必汗流满面才得糊口。”《创世纪》3：19），从而使一个人能运用机械的效能完成多个人的工作。虽然不可能以某一发明或思想来确定工业革命的开始，但普遍认为，最早从1760年左右起，将人类从农耕劳动者转变为机器修理者和操作者的进程已经开始了。1760—1780年的二十年间，人类在水力驱动的机械发展方面倾注了巨大的创造力，个体的劳动生产率翻了好几倍。1769年，现代蒸汽动力的发明者詹姆斯·瓦特获得了他的第一项专利。更有甚者，革新的进程在1779年出现了一件标志性事件：英国兰卡西尔［Lancashire］的纱厂工人因为相信这一机械将会减少他们的工作机会而毁坏了好几座工场。 111

尽管工业化的进程直至十九世纪才从英国扩展到欧洲大陆，对控制各种巨大能量的潜力的认识，开始改变整个西方世界中人们的自我意识。千百年来，他们努力寻找能保护自己抵御无法驾驭的外部力量（如风雨）、并克服自己无法控制的内部力量（如贪婪和权欲）的有效方式，前一种如屋顶、壁炉和衣服，后一种则有法律和军队等等。如今，他们开始以物理、化学以及生命过程和技术的知识来寻找这些方式，并由此产生了前所未有的控制环境的能力：人可以成为上帝。技术的进步从两种途径得到了证实：它通过使个人能胜任多人的工作解放了生产力，并且创造了财富。而那些操纵机器的男女儿童成为机器的奴隶的事实却实在是无关紧要的，因为这些成千上万从乡村涌向日趋扩大的城市的 112

人无疑更加自由，并且努力使自己的生活过得更好。这个时代伊始，太阳系已经被认为是一种作用力与反作用力的结构；而现在人们逐渐倾向于将人类社会也试作与之相似的机械模型，而正是这种异化的倾向后来导致了对于逝去的平静与安宁的渴求，这最终成为浪漫主义产生的重要根源。

美与崇高

这一时期的美学家和他们的前辈同行一样，都持有音乐的功能是为了“表现”激情的观念，只是他们不大像后者那样试图从艺术中寻找某种模仿的本质。尽管一种从十八世纪“回到自然”的论战中发生的“原始浪漫主义”[proto-Romanticism] 的源头已经可以被发现，但其效用则和十九世纪不同。认为西方文明已经腐败，而真实自然的高贵只有在原始社会中存在的这一理想——即“高贵的野蛮人”的理想——发轫于十七世纪，并且至少持续到了十八世纪的结束。可以感觉到，有一种理念越发被人们所强调，即，艺术的愉悦和实践能使人向善。人们还可以注意到一种相信直觉、天赋、甚至非理性的强烈倾向，以及与之相适应的对于理性和文明的怀疑。

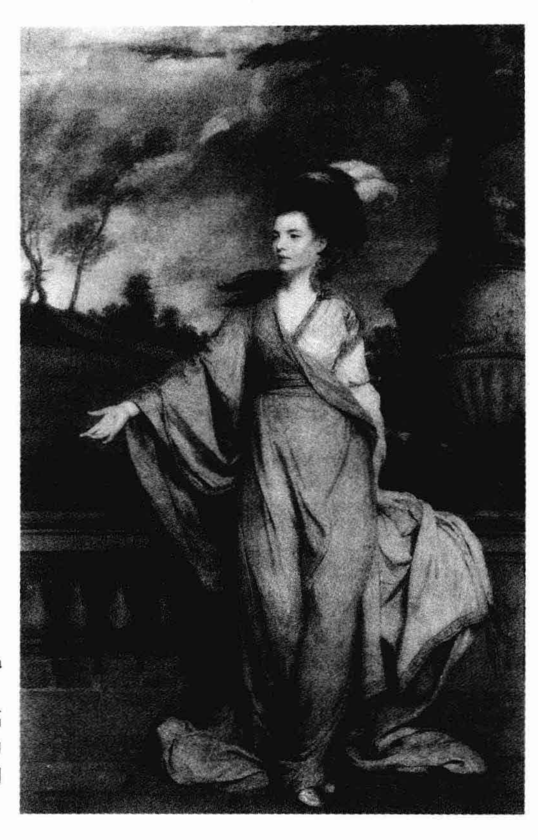
饶古尔 [Jaucourt] 在《百科全书》[*Encyclopédia*] 中论及感觉的主体性，我们可以将其定义为对情感和悲伤的（如果说是本能的）反映能力，如下所述：

> ……心灵的敏感催生某种比纯粹智性的认识更加深邃的智慧。敏感的心灵可能会犯精心算计的人不可能犯的错误，仅仅是因为他们是如此反应敏锐。然而，敏感的人无疑要优秀得多……沉思使人循规蹈矩，敏感则让人德行优越。[1]

在这里，感觉已不仅成为一般艺术的主体，而且与人类个人生活的基础相联系。

---

1. Louis, Chevalier de Jaucourt, *Sensibilité*, cited in *Music and Aesthetics in the Eighteenth and early-Nineteenth Centuries*, Peter le Huray and James Day, eds. (Cambridge, 1981), p. 106.



约书亚·雷诺兹爵士［Sir Joshua Reynolds］画：《哈林顿伯爵夫人简》［*Jane,lountess of Harrington*］。这幅风靡一时的画作通过背景中令人生畏的风暴衬托了画主的美丽。（藏于加州圣·马利诺亨廷顿图书馆和美术馆）

由于人类开始认识自然界，并逐渐懂得如何驾驭自然力，艺术家和艺术哲学家如今开始将他们的注意力集中到自然界中仍然可怖、令人生畏或在理性力量控制之外的方面。他们在此之中发现了可能无论是结构还是效果都并不适合于任何设定的规则（例如过去被认为指导着“良好的趣味”的东西）的美的内容。阐述这一新思想的最重要的著作之一是埃德蒙·伯克的《对于崇高和美的观念起源的哲学思考》［*A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Sublime and Beautiful*］。这本书被证明是这一世纪影响最为深远的著作之一，在1757年问世后屡次再版，并先后被翻译成法语（1765）和德语（1773）。对伯克来说，崇高与美的分野开启了一个艺术可能性的新世界，并在事实上成为许多浪漫主义思潮的先驱。他说：

113

……崇高的对象规模宏大，而美的对象则相形见小：美的事物应当光滑而流畅；而伟大的事物则相对厚重质朴。美感应该避免棱角分明[right line]，并悄然地与之偏离；而伟大则在许多时候都适宜于分明的线条，如果发生偏离时，则通常呈现出明确显著的偏离：美不应是晦涩朦胧的；而伟大则可以是幽暗而阴郁的。美应该明亮而精致；而伟大则应该是坚实乃至庞大的。它们确实是本质完全不同的观念，一个产生于痛苦，另一个则来自愉悦。[2]

114

许多著述者倾向于认为，“令人不悦的混杂音响不能被冠以音乐之名，理由在于：音乐可被分解为旋律与和声，而‘和声’[harmony]这个概念本身就包含有‘愉悦’之意”。而伯克却不这么认为，在他看来，音乐不仅表现“美妙”，还可以表现“崇高”[3]。当他描述音乐的这些品质时，他很可能是在谈及华丽风格[*style galant*]，并将其和情感风格[*empfindsamer Stil*]相对立。

……音乐中的美并不能承载那些可能引起别的激情的粗糙和强力的音响，或是尖锐、粗粝、深沉的乐音；它与那种清澈、悦耳和脆弱的效果最为契合。其次，从一种节拍或音调到另一种的剧烈变化或频繁转移也与音乐中的美感南辕北辙。[4]

而崇高的获得，则既通过对自然界中伟大事物的观察，也通过拥有极度敏感特质的天才的沉思。天才创造了属于他自己的法则，同时也受到普通的审美趣味之观念的限制。饶古尔在《百科全书》的“天才”这一词条中写道：

趣味通常与天才相去甚远。天才纯粹是造化产物，其作品乃瞬间成就，而良好的趣味则需历时修习方能养成；它以大量规则——无论是天然的还是人

---

2. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Sublime and Beautiful* (London, 1739; 摹真重印本, New York, 1972), pp. 237–38.
3. Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, (Edinburgh, 1785; 摹真重印本, New York, 1972) I, p. 137.
4. Burke, *op. cit.*, p. 234.

> 工的——为基础，由此生产出一种约定俗成的美感。对于那些依据趣味的法则判明是美的事物，必须优雅而精致，“屋不呈材、墙不露形”。[译注：“**full of art without appearing artful**”一句正与班固《两都赋》中所言之意相合，故采用之。]
>
> 而对于那些天才洋溢的作品，却必得不时流露出细大不捐、不合规则、崎岖怪异、野性难驯之态。天才和崇高在莎士比亚的作品中两相辉耀，仿佛长夜中一闪而过的极光——与之相对，拉辛仍可视为优美：正如荷马是天才横溢，维吉尔则优雅动人一样。[5]

在伯克看来，对崇高——无论是在自然还是艺术中——的体验效果是：

> ……令人震惊；这种震惊是心灵中的全部活动都被某种程度的恐惧所悬置时的状态。在此，人的意识竟被对象完全充满，以至于再无空隙别入他物，也无法接纳对象中所包含的理性成分。在此，崇高的伟大力量油然而生，远离于其所产生的境地，它横亘于我们的理智之中，以一种不可抗拒的力量驱使我们前行。[6]

115

根据这样的理念，与之相符的例证可以被重复多次，那些挥洒自如、将艺术最高理想变为现实，而无须被钻研、思考等学习过程干扰的天才是自然人——并非后天养成，而是生而有之，并且和那些仅能提供温吞吞的忧郁的娱乐的次等艺术家不同，天才带来的既有愉悦、也有痛苦，这些感受与被称为“欢乐”[jollity]——来自于大神朱庇特[Jupiter]——的神明般的幽默相融合。

在对自然天才的这一定义之中，可以发现在十九世纪的艺术中被充分发展了的观念的种子。趣味的条规被归结于约定俗成，这就是说，其中的某些内容是为同时代人所公认的。而随之而来的结论是，那些以“良好趣味”来衡量自身价值的艺术必然既是时代性的，又是暂时的；它们可能几乎不具有永久的价值，而当风骚改易之后就会烟消云散。与此相对，自然天才创造的作品是独立于“趣

---

5. Jaucourt, “Génie” in the *Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts, et des Métiers* (Paris, 1751—1766) Tome 7. 作者英译。
6. Burke, *op. cit.*, pp. 95-96.

味”之外、甚至于无视其存在的；因此，他的艺术将拥有超越其所处时代的品质，对于现今来说，依然巍然不坠，遑论其产生于1760年、1660年或是更久远的年代。

基于这一建立在历史主义整体进程之上的思潮，人们致力于发现和重建过去的天才作品，而当时的趣味则被遗忘。这是十八世纪晚期思想的重要组成部分，并且在十九和二十世纪更加影响深远。与此相似，既然天才的形成是与生俱来的、敏锐感觉的产物，而非得自于常规的教育，那么由此可以认为：如果“趣味”是有教养阶级的专利，那么天才则有可能在社会的任何阶层中出现。从这一观念衍生出了十八世纪许多艺术的自信而独有的目的，它们常常试图向无论哪个阶级的“行家和爱好者”表达自己。

文学的崇古之风

从时代的思想进程中获益最多，并对英国和德国的抒情诗歌以及德国音乐的发展影响最巨的著作是一部由托玛斯 · 珀西主教（1729—1811）编选的古诗集，名为《英诗辑古》[*Reliques of Ancient English Poetry*]，出版于1765年。这

116 并非将古老的叙事诗和流行的诗歌汇编成册的最初尝试：十七世纪以来有很多大型选集保存下来，并为学者们所熟知。然而，珀西所选的诗作最早也不过是一百多年前的作品，其作者均广为人知。许多叙事诗之所以被选入是由于它们被莎士比亚引用过，而后者的作品在当时刚刚摆脱了原先被认为是粗陋的冷遇，开始被视为上乘之作。另一种传统的诗歌以当时的诗风无法达到的方式满足了渴望原始、野性、血腥的趣味。我们可以通过一个简单的例子，来说明这种朴素然而活泼的语言和符合典型叙事诗格律的吟诵风格。[7]

At last the Duglas and the Perse met

Lyk to captayns of might and mayne;

---

7. Thomas Percy, “The ancient ballad of Chevy Chace” in *Reliques of Ancient English Poetry*（London，1906）I，pp. 70–71.

The swapte together tyll the both swat

With swordes， that were of fyn myllan.

Thes worthe freckys for to fyght

Ther-to the wear full fayne,

Tyll the bloode owte off thear basnetes sprente,

As ever dyd heal or rayne.

其义如下：

道格拉斯和珀西终相遇

一世之雄、气吞四海

剑在手,米兰精钢之具

挥汗交锋,风驰往来

棋逢对手,正相伯仲

赳赳武夫,豪情隳突

甲胄铮铮,血溅如虹

挥洒如雨,奔流如注

最让人感兴趣的是珀西为这首叙事诗所写的按语：

这些造化孕育的纯粹激情的天才冲动既为最浅白的读者喜闻乐见,又足可跻身于最高明的艺术;既是我们童年的乐趣,也为成年人所喜爱。[8]

这中古风的语言在此为自己划上句号,而在随后的两百年间则开始为无数作家所模仿。

---

8. *Ibid.*， p. 65.

与此同时，另一份出版物也在公众趣味中激起了相似的回响。在 1760 年至 1763 年之间，詹姆斯 · 麦克弗森（1736—1796）以《奥西恩之诗》[*The Poems of Ossian*] 为名出版了大量零散的散文性作品，麦克弗森宣称这些作品是从一些于三世纪之后抄成的盖尔语 [Gaelic] 手稿中翻译的。[译注：盖尔语是一种凯尔特语系的古代苏格兰方言。] 作品来源的真实性在此不作讨论，但必须注意到，《奥西恩之诗》如同珀西主教的《英诗辑古》一样，在问世后至少六十年中，是一部无人不知的著作：拿破仑在战阵之余总是带着这本书；无数人都将其作为日常必备读物。这些作品的影响是全欧洲范围的，在此期间获得极高声誉的德语抒情诗歌的发展也要拜其之赐。

狂飙突进运动

认为敏感和感受导向于美德的观念，和与之相伴的天才夙成的观念，已经在古老的民歌和拟古诗的新近流行中显示了其直接的和潜在的效果。这一类诗歌的品质在于以最朴实无华的语言传递出对激情与恐惧的强有力的感受，却不露些许伤感的痕迹。在这样的背景下，多愁善感似乎被视作一种矫情，通过表达痛苦而获得自我放纵的愉悦。这样的诗学具有一种与自我陶醉、多愁善感截然对立的直截了当、简单严肃，然而当时的文学产品却呈现出情感过剩的倾向。如果情感等同于美德，如果眼泪等同于情感，那么表现美德的最佳方式便是随时的痛哭流涕的爆发——这一时期英语和德语小说与戏剧提供了无数按照这一原则设计的情节与角色的例证。在德语中，“狂飙突进”（*Sturm und Drang*，本意为暴风雨与强力）这一术语——来自马克西米利安 · 克林格尔（1752—1831）的一出戏剧的标题——被用来指称在这一原则指导下的文学运动。这一运动最为知名和最有代表性的作品是约翰 · 沃尔夫冈 · 冯 · 歌德(1749—1832）的小说《少年维特之烦恼》[*Die Leiden des jungen Werthers*]，这部讲述一次失败的真实爱情作品出版于 1774 年。故事中的恋爱者（即标题中的维特）是一个年轻的诗人，他迁延残喘了足够长的时日来使他的爱人夏绿蒂意识到他是多么的爱她，又在得知他的灭亡无可挽回时举枪自戕。这个浪漫的传奇博得

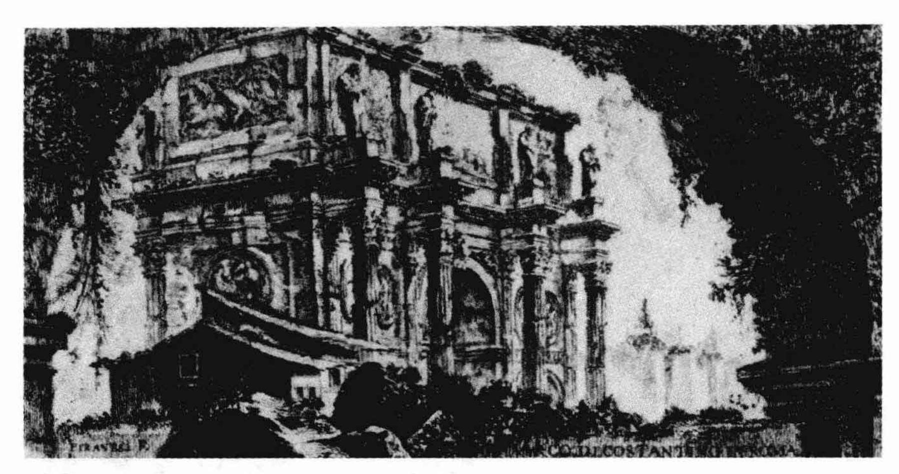


J. H. 福塞利的《魔魇》（1780年）显示了在这一世纪的最后几十年里，人们是如此强烈地渴望着体验怜悯与恐惧的情感。（藏于美因河畔的法兰克福歌德博物馆，“自由德国之家”）

了读者的无数眼泪。与此同时，作家们很快意识到：没有什么比伪造出一个“有情感的人”更容易，而充斥于戏剧和小说中的角色将他们的真实意图虚伪地隐藏在了眼泪、道德说教以及一切德行的陷阱之下：谢里丹的喜剧《造谣学校》[*School for Scandal*，1777] 中的约瑟夫 · 瑟菲斯 [Joseph Surface] 是这个时期的一个典型人物，而这样的传统在十九世纪依然盛行，犹如狄更斯的小说《马丁 · 舒茨勒维特》[*Martin Chuzzlewit*，1843] 中的佩克斯尼夫先生 [Mr. Pecksniff]，这和莫里哀《伪君子》[*Tartuffe*, 1664] 中的十七世纪先行者如出一辙。事实上，这一类伪善的角色在文学中是普遍存在的：它们在十八世纪后半叶至少从理论上已被普遍接受。

“古典”的观念及其对立面

大约在十八世纪中叶，伴随德国考古学家约翰 · 温克尔曼（1717—1768）对古代希腊和罗马世界的发现（他的《古代世界艺术史》[*Geschichte der Kunst des Altertums*] 出版于 1764 年），另一重要的思潮开始兴起。温克尔曼的著作立



乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西笔下浪漫主义化的罗马君士坦丁凯旋门，一反过去粗糙而寒酸的瓦砾形象，而代之以有序而优美的伟大造型。

竿见影的影响出现在工艺美术领域：例如家具和银器上雕刻的洛可可风格的弯曲的“C”和“S”形在1760年代开始让位于典型的罗马装饰风格的笔直的线条以及椭圆或圆形。从罗马艺术的普遍影响中产生了“古典”的概念，而这一术语被进一步用来指称十八世纪最后三分之一时间、由大多生于1760年之后的那一代人创造的艺术。

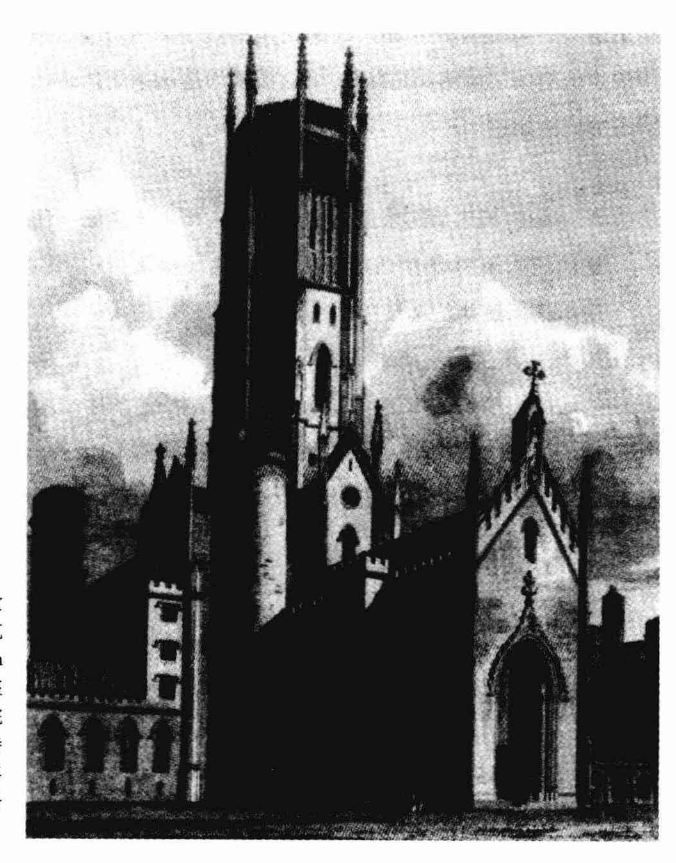
必须注意到“古典的”[Classical]这一被如此广泛运用的术语已经暗暗地影响着我们对于这一时期音乐的理解，而这一过程是通过树立如下的信念——对艺术家和公众来说有比内容（依照过去的理解这是最重要的）更重要的东西，即结构的平衡（或者说形式）——来造成的。而这其实是1760—1780年间的具有创造性的艺术家对更早一代的艺术（后经1820年代的年轻而业已拥有话语权的浪漫一代的极力宣传）的一种杜撰，或至少是不够友善的反映，前者也像1760年前的前辈一样，力图通过表现的力量来打动他们的读者、观众和听众。事实上，大多数论及音乐艺术的作者都谈到表现与动情的任务，而只有极少数提到了大型音乐结构重要的要素地位。

119

必须认识到，这些1760—1780年间的艺术的这些元素虽然似乎因注解了“古典的”这一术语而意义重大，但却只是整个宏大背景的一部分。建筑以及附丽于建筑的工艺美术在1760年代可以认为掀起了一场古典主义的浪潮，但只是昙花

一现。那些唤回了对希腊和罗马的古典时期的记忆的笔直的线条、矩形、方形和圆形等建筑元素，在 1770 年代就开始让位并屈服于受哥特式建筑影响的飞券和尖顶。建筑和工艺美术受到哥特式的影响和它们当初倾向于古典式的经历几乎完全相同，其风格转换的理由在很大程度上根植于十八世纪的“崇高”[sublime] 观念。伯克在将美和崇高进行对比时，指出“美不应是晦暗的，而伟大则应该阴暗而沉郁”。正如同建筑上的古典风格发端于充满阳光和碧天澄照的古代希腊和罗马的艺术一样，哥特式则起源于北欧，是一种和古老的基督教堂及修道院的断垣残壁相联系的阴暗、神秘与可怖的艺术。 120

在这一时期，对恐惧的运用被带回到艺术领域，并呈现出前所未有的影响力。大约在德国狂飙突进运动展开的同时，哥特小说也开始出现：同样是出于深邃



克莱门蒂的赞助人的堂兄威尔士·威廉·贝克福德 [Wealthy William Beckford] 建造了一座被称为丰提尔修道院 [Fonthill Abbey] 的哥特式建筑。不幸的是，其 260英尺高的塔楼后来坍塌并毁坏了整座房屋。

而暴烈的情感需求的产物，以及对于人性中无法被理性之光照见的方面的认知以及本能的、甚至是非理性的反应。这些特性在十八世纪的原始浪漫主义中是十分典型的，但是人们现实地看待世界的能力——这一能力在十八世纪的作家中得到了充分的发展——也导致了流行的哥特小说遭到了和"有情感的人"相同的辛辣讽刺。这时，生活与艺术之间的界限依然存在，尽管这一界限将要被后来的艺术家所打破。

在这二十年中，探寻艺术本质的进程显著地加快了，尽管在思想上没有明显的潮流。然而，作家们的思辨似乎更为系统，描述则更为细腻。约翰·乔治·苏尔泽（1720—1779）因他的《美艺术通论》[*Allgemeine Theorie de Schönen* 121 *Künste*]而名垂后世。这是一部辞典，包罗宏富的辞条按照字母顺序排列，其中有大量内容涉及音乐。尽管苏尔泽有关艺术本质的观念依然因袭对自然进行模仿的陈说，但他对天才和崇高的论述却是十分符合当代观念的。尤其让人感兴趣的是他有关"灵感"的辞条，可以被视为是这一概念的标准十九世纪式的定义。辞条如此开始：

> 任何天才的艺术家都宣称他们一次次地经历一种超常的心理紧张状态，这种状态使得创作自然天成、意象逸兴横飞，最高的艺匠挥洒自如、有如神助。这无疑就是人们所称的灵感……[9]

在摹拟或模仿的艺术理论仍拥有大量信徒之时，却在另一场争论中遭遇到严重的攻击。威廉·琼斯爵士（1746—1794）在一篇题为"论作为模仿的艺术"的论文（1772）中提出了几个重要的论点。他提到了巴铎和模仿理论，并写道：

> ……无论怎样评价绘画，诗歌和音乐似乎有着更为高贵的起源……它们最伟大的效力并非产生自模仿，而在于完全不同的原理，必须在人类精神最

9. Johann Georg Sulzer, *Allegmeine Theorie der Schönen Künste*（Leipzig, 1792；摹真重印本，Hildesheim， 1970）I, p. 349. 译文选自 Le Huray and Day, eds., *op. cit.*, p. 130.

隐秘之处去探寻。[10]

在结论中，他认为仅限于模仿的艺术是荒谬而毫无价值的，他说：

> 艺术家并非靠模仿自然造物来得偿所愿，而是在运用（神力赋予知觉的）"想象"的基础上，发挥自身能量来达成类似的"自然"效果。[11]

可以认为，判断诗歌或音乐杰作的价值，再也不是像过去那样依据其模仿的精确程度，而是视其如何以一种不同的形式去类比自然来打动人心。

还可以关注的另一现象是，在1770年代及其之后的著作中，一种将绘画在更大程度上视为模仿艺术，以和非模仿艺术（因为这些艺术门类开启了想象的广袤空间）相对的倾向日趋受到重视。在论及崇高、天才和音乐的力量对想象的作用时，还存在一种强大的哲学与实践基础，即认为音乐必须遵守和声与协和的法则，而即使是天才的艺术家，在作曲实践中也不能像他在音乐理论上那样随心所欲。

10. Sir William Jones, *Essay II. On the Arts, commonly called Imitative* （London，1777），p.192.
11. *Ibid.*, p. 206.

第七章
音乐家的生存状态

122 在描绘一幅十八世纪音乐家的生存方式的图景时，我们已经接触到了赞助体制［system of patronage］这一最具长期可靠性的形式。然而对于音乐家来说，在一个好赞助人那里找一个好位置固然是通常需要首先考虑的事，但除此之外还有很多通向自由音乐家的道路，后一种生存方式随着时代的进展，在重要性上最终超越了赞助体制。

多年以来，歌剧创作给予了作曲家最可靠的名利之途，在意大利尤其如此。商业性的歌剧演出在这里比在欧洲任何地方更加兴盛普及，而听众对新作品的口味则是从无餍足的。正如我们所知，这使得在每年狂欢节之际——从圣诞节至圣灰星期三［Ash Wednesday］，即四旬节的开始——在意大利的各个城市几乎有上百部歌剧上演。在这些歌剧中有许多是由个人或团体委约创作以在狂欢节期间演出的。歌剧的题材常常根据委约者的需求确定，后者一次性地付给作曲家酬劳，而作品的最终完成通常要持续一个月多一点的时间。歌剧的成功或失败对作曲家的直接影响不大，后者在正式的创作酬金之外可能获得的额外收益并不多。但成功的作曲家无疑能藉此获得更多的酬劳。

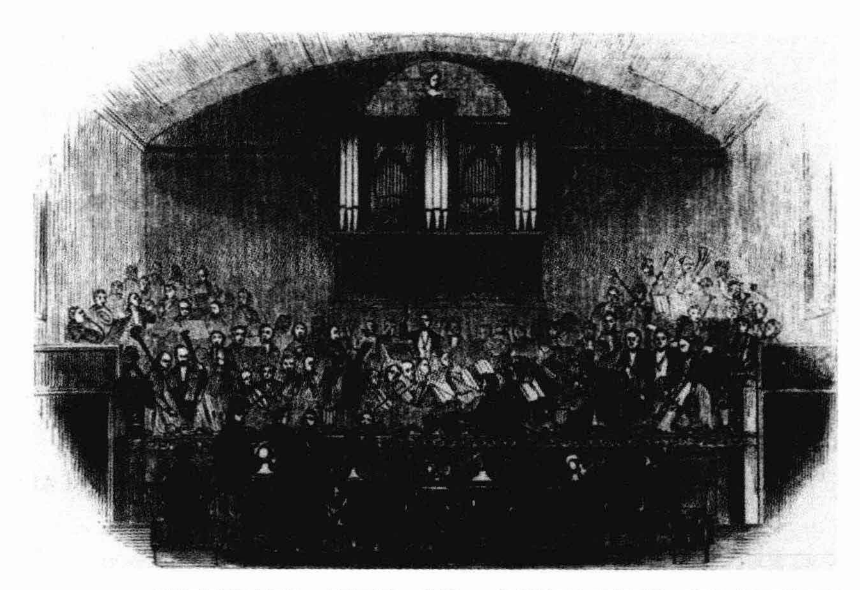
根据这一成功之路，歌剧方面的声誉常常带来更多永久性的职位，尤其是对于一位意大利作曲家，在家乡声名鹊起后，一般会去别处为王家或贵族宫廷服务。这样的经历在尼科洛·约梅利身上最为明显，他为意大利大多数重要的歌剧中心都写过作品。然而，当他的歌剧在维也纳和伦敦上演后，他便得到了曼海姆和里斯本的职位。他最后成为斯图加特的符腾堡公爵的大乐长［*Ober-Kapellmeister*］，在那里度过了最后的职业生涯，直到退休回到那不勒斯。

音乐会组织

公众音乐会普及性的增长可能是十八世纪下半叶音乐生活最为显著的事件，123 这是因为这一形式的成功不仅伴随交响曲和独奏协奏曲的最终形成，而且也滋长了引人注目的炫技表演。作为公众音乐会激增的结果，音乐家不依赖于某个赞助人，作为巡回演奏者也可能过上不错的生活最终成为可能。

伦敦

在伦敦并没有一个主导性的音乐会举办组织，因而在 1765—1781 年间由约翰·克里斯蒂安·巴赫（1735—1782）和卡尔·弗利德里希·阿贝尔（1723—1787）共同组织的系列音乐会便成为最具影响力的事件。这些音乐会中的第一场于 1765 年 1 月 23 日在索霍区［Soho］的卡莱尔大厅［Carlisle House］举行，



汉诺威广场大厅的一场音乐会。这幅1840年的版画向我们展示：曾经对于巴赫和阿贝尔的乐队绰绰有余的舞台在十九世纪初由于乐队编制的扩大而显得人满为患了。

作为由科尔莱里斯夫人［Mrs. Cornelys］在这里经营娱乐节目的一部分。这位出现在卡萨诺瓦的回忆录中并为其生了两个孩子的女士是一位典型的十八世纪的投资者，她曾作为歌手在欧洲巡回演出，之后于1759年定居于伦敦。1760年，她租下了位于索霍的卡莱尔大厅，在这里为上流人士提供牌局、舞会和音乐，并获得了相当大的成功，直到数年后被指控管理不善而破产。在1764年，她为星期三的晚会增加了一场大型音乐会，其后由巴赫和阿贝尔接手经营。这些音乐会盈利颇丰，到了1768年，巴赫和阿贝尔将它们搬迁到了更宽敞的街区地带，并由他们自己主持经营。这一形式的音乐会是如此受欢迎，参与经营的作曲家们便建立了汉诺威广场大厅［Hanover Square Rooms］，这一场所在近百年中都是伦敦最重要的音乐厅之一。这里的演出向伦敦观众介绍了来自法国、德国和意大利的最优秀的音乐家，同时也将本地艺术家中的精华呈现在有着极高修养和鉴赏力的公众面前。当这些从事经营的作曲家过多演出他们自己的作品而牺牲了曲目的多元性时，音乐会的受欢迎程度就可能降低。伯尼要言不烦地提到这些系列音乐会和这些十八世纪音乐会历史上最成功的私人企业，称因为它们引入了最优秀的表演者和最新近、最杰出的作品。

124

> ……音乐会在这个国家获得了前所未有最好的赞助和长久的支持。而这一音乐会形式如今仍然以一种比**职业音乐会**统治时期更加繁荣的方式延续着，极为多样性的曲目构成超过了巴赫和阿贝尔独擅胜场的时代，在那个时代，由一位作曲家包办整个冬季的全部演出的情况是很有限的。[1]

拉奈拉剧院［Ranelagh］、沃克斯豪尔［Vauxhall］花园和其他别的娱乐场所在这一时期仍然保持了繁荣局面，它们的成功在很大程度上来源于中产阶级不断增长的夏季娱乐需求，因为在这时音乐会组织已经不再活跃。

伦敦音乐会场景中的一个特异之作是古乐音乐会［Concert of Antient

---

1. Charles Burney, A General History of Music （London, 1776—1789; reprint New York, 1957） II, pp.1017-1018.

Music，译注：作者在“Antient”后加 *sic*，此可能为“Ancient”（古代的）之误]，这一组织成立于1776年，旨在通过表演来使早些年问世的杰作得以保存，此番做法逐步推广，乃至形成了如下常规，即，作品需至少问世二十年后才能被（古乐音乐会）上演。这一系列音乐会由一个由贵族组成并受到国王赞助的委员会来组织，并顺利地延续至十九世纪，那时古老的音乐杰作已绝无被遗忘之虞。由于对于古乐的关注，这一组织维持了这方面的社会兴趣，虽然它对于音乐家及其生活影响甚微。

巴黎

巴黎在这一时期的情形在许多方面可以和伦敦相比拟。圣灵音乐会[*Concert Spirituel*]在继承了包括宗教音乐的传统实践的同时（这是为了强调音乐在一般意义上、尤其采用音乐会形式时，应该是一种道德提升的力量的观念），也不断在曲目选择方面迎合着当代趣味。[2] 这一时期的音乐会节目安排显示出公众对于交响曲和 *symphonie concertante*[交响协奏曲]的兴趣，这两种体裁和经文歌与室内性作品一道，构成相当多样化的节目单。然而，最 125 重要之处在于，这些曲目设置让我们了解到独奏协奏曲在音乐会中的显赫位置，几乎在每场音乐会中都可以发现一部、两部、三部乃至更多的这一体裁。节目单还表明，许多独奏者在不同场次音乐会上演绎相同的曲目。以下是两场典型的曲目构成，分别选自我们关注的这一时期的头尾，显示出其间发生的变化和始终保持之处：

1760年9月8日

交响曲	
《向主称颂》[*Cantate Domino*]	拉朗德[Lalande]
小经文歌	?
管风琴协奏曲	巴尔巴斯特[Balbastre]
意大利风格的小经文	?
《若非我主》[*Nisi Dominus*]	蒙东维尔[Mondonville]

2. 有关圣灵音乐会的所有信息及其节目单都可见于 Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*，1725—1790（Paris，1975）。

1779年9月8日	
新交响曲	海顿
经文歌	莫洛［Moreau］
小提琴协奏曲	加尔诺维奇［Jarnovichi］
新咏叹调	萨契尼［Sacchini］
交响协奏曲（踏板钢琴、竖琴和小提琴）	亚当［Adam］
经文歌	戈塞克［Gossec］
新单簧管协奏曲	巴尔［Baer］
意大利回旋曲	J.C.巴赫

当法国音乐仍然在音乐会的曲目中保有荣誉地位、而协奏曲始终占有优势之时，德国的器乐和意大利声乐的渗透在持续增长。

如同拥有古老的王室特权的巴黎皇家音乐剧院［*Académie royale de musique*］的经营者一样，圣灵音乐会的组织者也拥有法定的举办音乐会的垄断权。他们费尽心机、用尽一切手段防止任何可能减少其收益的情况出现。当然，对于许多富有的爱乐者家中举行的数也数不清的私人演出他们是束手无策的。然而在1772年，他们还是以卖票牟利为名把朋友音乐会［*Concert d'Ami*］的组织者告上了法院。

成立于1769年的*Concert des Amateurs*［业余爱好者音乐会］在巴黎的重要性就像巴赫—阿贝尔系列音乐会在伦敦的地位一样。它们组建了可能是当时全欧最大和最训练有素的乐团，包括40把小提琴、12把大提琴、8把低音提琴以及与之相应数量的管乐器。这一音乐会采用了预定售票的运营方式，这一经营模式由于避免了公众售票的资金来源，因而可以使其避开圣灵音乐会的垄断所带来的麻烦。许多职业音乐家都投身于这一组织，而其乐团成员包括了一些法国贵族阶层中最重要的名字。1773年之前，他们的指挥是戈塞克，他被莫扎特形容为“一个好友和一个笨人”（1778年4月5日书信）；[3] 随后的继任者是圣-

126

3. 本书从头至尾有多处引用了莫扎特及其家人的书信。在每一处引文中，将注明写信的时间，但省去了脚注。读者可以参考由Emily Anderson翻译得极好的莫扎特书信集（1985年修订本，Norton公司出版）或者Wilhelm Bauer和Otto Erich Deutsch编订的德文全集原版（Kassel，Bärenreiter，1962—1963）。在正文中引用的译文出自Anderson或本书作者之手。

乔治骑士［Chevalier de Saint-Georges，1739—1799］。这位多才多艺的人士生于瓜德罗普［拉丁美洲］，母亲是黑人，父亲是法国人，在巴黎度过了全部成年岁月。身材矮小的圣 - 乔治在运动方面却有着特殊的天赋，他对于游泳、溜冰、射击、骑马和跳舞无所不精，并被公认为是当时欧洲最优秀的剑客之一。他具有慷慨、敏感而温柔的性情，作为小提琴家、作曲家和指挥家则拥有过人的天赋。业余爱好者音乐会在 1780 年末停止运营，某些最具影响力的成员迫于财务困难不得不收回了此前的赞助。

莱比锡

在七年战争（1756—1763）中被迫停办了的莱比锡大型音乐会［*Grosses Concert*］于 1763 年在作曲家约翰 · 亚当 · 希勒（1728—1804）的领导下又重新开张，但这一系列音乐会却由于希勒的继任者无法保持先前的演出水平，最终于 1778 年解散。

维也纳

大约由于城市规模相对较小以及贵族中的音乐爱好者比重极大，这一时期维也纳的音乐生活在很大程度上仅限于私人家中举行的演出，却没有可以和前述几座城市相提并论的系列音乐会。当然，由个别艺术家为私人营利而担纲的音乐会则是完全符合水准的。

音乐出版业

这一时期的音乐出版业由于家庭和音乐厅对音乐出版物需求的日趋增长而迅速发展，其中某些变化值得注意。举足轻重的约翰 · 沃尔什的伦敦业务在 1766 年由于小约翰 · 沃尔什去世而停顿，虽然其后又冠以别的名字继续经营，但在别的商号繁荣发展时却失去了曾经的主导地位。历史悠久的莱比锡出版业和布赖特科普夫音乐书谱社继续稳步前进，并在 1762 年至 1787 年间发行了一系列重要的可从该社获取的音乐书谱目录。这些书目具有极其重要的历史价值，

127

不仅因为它们是同类出版物的滥觞，还由于它们之中包含了大约 14，000 部作品的开头部分，从而对核定这一时期的作品及其问世时间助益无限。在某些情况下，布莱特科普夫的曲首成为那些佚失的作品仅有的遗存部分。

两家重要的出版机构在这一时期成立。维也纳曾经大量依靠手工抄谱，直到很晚才进入到乐谱印刷领域，对这样处于一个西方音乐发展中心的城市，似乎有些不可思议。阿塔利亚及其合伙人的公司［Artaria and Co.］在 1766 年确立了其作为音乐印刷商的重要地位，十年后，开始销售从伦敦、巴黎和阿姆斯特丹进口的乐谱（一位著名的巴黎出版商于贝尔蒂［Huberty］作为制版者为其工作），又过了两年，他们发行了自己的第一部出版物。在奥芬巴赫，作曲家约翰·安德烈（1741—1799）成立了在整个十九世纪都以他的名字命名的出版社。受过一点音乐训练的安德烈最先是想投身家族的丝绸生意，但在 1773 年他创作的一部舞台作品获得成功后，看到了可能从音乐出版业中获得的巨大商机。随后，他便离开了家族事业，转而建立起自己的出版社。

音乐著作

在 1760—1780 年间没有出现有关当时对于音乐的本质以及可以和前面提到过的埃马努埃尔·巴赫、匡茨和莱奥波德·莫扎特的论文相媲美的乐器演奏方面的综合性的较为重要的出版物。然而，卢梭的《音乐辞典》［*Dictionnaire de Musique*，1768］和约翰·菲利普·基恩贝尔格（1721—1783）的《严格作曲艺术》［*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*，1771—1779］却在对公众的音乐普及教育方面占有重要的一席之地，并对我们当今依然有着极高的历史价值。卢梭的著作在当时广为传布，基恩贝尔格则为我们保存了大量他年高德劭的老师 J. S. 巴赫的教学法。也是在这一时期，出版了历史上第一部音乐家传记：约翰·曼瓦宁的《G. F. 亨德尔晚年生活回忆录》［*Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*，1760，伦敦］。

或许这数十年中最重要的音乐著作应该是以意大利语、英语和法语问世的各种音乐史。有名的作曲家、教师和对位理论家乔万尼·巴蒂斯塔·玛尔蒂

尼教士（1706—1784）写作了题为《音乐史》[*Storia della Musica*] 的三卷本巨著，但内容基本上局限于古代。伦敦的一位律师约翰 · 霍金斯爵士（1719—1789）在 1776 年出版了全部五卷本的《音乐科学与实践通史》[*A General History of the Science and Practice of Music*]；而在同一年，另一位作曲家和音乐教师查尔斯 · 伯尼博士开始出版他那本广为引用的巨著《音乐通史》[*A General History of Music*]，直至 1789 年才出齐最后一卷。对于这后两部著作，在我们看来其首要的优点在于涵盖了整个十八世纪的音乐文化，尤其是伯尼以其对于当时音乐生活状况的极为渊深的知识，在广泛的游历中为他的音乐史写作获得坚实的基础。在法语著作中，对这一音乐历史学运动的主要贡献来自于波尔德（1734—1794）的《古今乐论》[*Essai sur la musique ancienne et moderne*]，1780 年出版于巴黎。 128

这一影响深远的思潮催生了对于音乐的全部历史的学术性评价，这一现象必须被视为一个重要的标志，它意味着一个以对音乐进行一般历史研究为目标的运动的兴起——这一运动在接下来的世纪里将要在观念和实践上都达于巅峰。从这一时期开始，对于古代音乐的复兴、研究和演绎与对艺术史的研究不断地相互影响，给历史学家造成了一个鸡与蛋式的难题——要说清楚在未来的发展中哪个更加重要是不可能的。但可以肯定的是，十八世纪的好古风尚开启了民间诗歌的研究与复兴，并由此延伸出对于配乐的叙事诗和小说形式的发展的兴趣，这造成了一种不断滋长的丰富的知识风气与精神氛围。随着对艺术史研究的深入，强调根植于过去的民间文艺在成长中刷新和重塑了十九世纪的文化艺术。

第八章
家庭音乐

129 从这一时期的音乐出版物及其销售情况来看，似乎家庭音乐的实践在不断增长，而音乐表演的形式也在不断变化。在音乐厅、歌剧院和教堂中，通奏低音的使用开始趋于衰落；在私人音乐场合则几乎完全消失了。而此时兴起了两种主流形式：独奏键盘曲和弦乐四重奏，其重要程度使它们成为室内乐的核心，而别的组合似乎只是它们之外的支流。

通奏低音作品最为明显的衰落反映在为两件旋律乐器和低音乐器而作三重奏鸣曲中。但巴洛克的实践并非一夕之间就烟消云散，在 1760 至 1770 年之间，许多老一辈的作曲家还在写作三重奏鸣曲，然而除去很少的例外，到 1770 年之后，这一体裁潮流已然枯竭了。而早在此之前很久，建立在对位关系上的两个独立的旋律声部的基本原则已经不再被遵循，当第一声部成为主旋律声部时，第二声部便悄然退处伴奏的地位。这一变化再加上和交响曲的联系（参见本书第 80–82 页），三重奏鸣曲的发展体现在三个方向：朝向带伴奏的独奏奏鸣曲、朝向两把小提琴和大提琴的弦乐三重奏（这种乐器组合在当时非常盛行）、朝向不那么普及的小提琴、中提琴和大提琴的组合。

通奏低音奏鸣曲的进一步演变

有通奏低音伴奏的独奏奏鸣曲仍然稳步前进，只是被别的形式的发展略为削弱。事实上，随着技艺高超的职业演奏者的大量出现和公众爱好者阶层中炫 130

技观念的逐渐传播，由低音伴奏的独奏声部发挥了更重要的作用。对于技艺卓绝的演奏者来说，这样的演奏形式可以让各种技术和艺术的伴奏手法呈现出来，而不会对音乐本身造成任何妨碍；对一些伴奏爱好者来说，则依然可以使许多技术能力有限的演奏者胜任伴奏声部。还必须记得，在那个年代，吉他和竖琴都风靡一时，而它们都可以被用来演奏低音，就如同后来帕格尼尼在为小提琴和吉他而作的许多奏鸣曲中那样。

这一组合形式比当时的协奏曲更能展示出弦乐演奏的技巧性，而一些较不著名的作曲家的作品（尤其是法国和意大利）也显示出对乐器（特别是小提琴）的极高的技术要求。在意大利作曲家中，追随他们的老师塔蒂尼之踵武的典型是彼得罗 · 纳尔蒂尼，他的演绎被所有聆听过的人（包括莱奥波德 · 莫扎特）



约翰 · 埃勒泽尔 · 蔡希格［Johann Eleazer Zeissig］的十八世纪水彩画进一步展示了女性爱好者对能够使她们展示灵巧的手腕和好看的双手的乐器的偏好。（藏于马尔堡相片档案馆）

131 描述为高超绝伦。在他的作品中，有几套创作于 1760 年代的为小提琴和低音乐器而作的奏鸣曲。凑巧的是，让 · 巴蒂斯特 · 卡蒂埃（1765—1841）于 1798 年出版于巴黎的名为《小提琴的艺术》[*L'art du violon*] 的选集，收入了纳尔蒂尼的六首奏鸣曲，据卡蒂埃说，这组作品于 1760 年出版于威尼斯，并且已成孤本。这一珍贵的版本的亮点在于它包含着装饰性的柔板乐章，在印成三行的谱面上，可以直观地比较未经装饰加花的版本和可能用于演出的版本。根据前面的记述，我们可以回想起 *Adagio* 乐章的演绎本身即是一门用于评断演奏者技能的特别的艺术。在这样的演绎中，艺术家被期待运用全部的表情语汇、发挥音乐的情感特质并将其与流行的即兴演奏方式相结合。纳尔蒂尼对于慢乐章的高超诠释为整个音乐鉴赏界所公认，而在他的奏鸣曲以及他的老师塔蒂尼的作品中，这一乐章处于第一乐章的位置，其后是两个快板乐章。

纳尔蒂尼的《D 大调第二奏鸣曲》(*ACM* 13)有个“装饰性或花唱式柔板乐章”[*Adagio brodé*]，其中低音声部上方数字的缺失必须被注意到。虽然这并不意味着对通奏低音的放弃，但无疑是在指示只需独奏大提琴就可以胜任整个低音了。写就于中间一行谱表上的旋律显示出典型华丽风格的零星印迹，而旋律的和声基础则以缓慢的和声节奏与效果独特的琶音式音型的规律出现为特征。很明显，对这一谱面基础的修饰润色就是演奏者的工作了。由于乐音数量决定了乐章的速度必须是极其缓慢的，因而即便小提琴家需要以比许多快板乐章更快的速度来演奏旋律，其音乐的效果仍然必须是柔板的。这是由技巧高超的演奏家在旋律性乐器上——例如小提琴或长笛，甚至是键盘乐器——进行装饰实践的绝好范例。

键盘奏鸣曲

为独奏键盘乐器而作的奏鸣曲变得日益流行，但与此同时，在结构和织体上却体现出趋于一致的倾向。键盘乐器备受女性爱好者们的青睐无疑是奏鸣套曲的出现被认为是“女士所宜”[*à l'usage des Dames*] 的原因，这使其在技术和音乐上要符合某种不痛不痒、中规中矩的音乐的类型要求。然而也有些例外，

在这一时代的末期可以发现在键盘奏鸣曲方面出现了可以和带通奏低音的独奏小提琴奏鸣曲媲美的演奏技术。

安东尼奥 · 索勒无疑是他那一代中最重要的西班牙作曲家和理论家。如同斯卡拉蒂一样（很可能是他的老师），他最以键盘奏鸣曲闻名于世，其中有二十七首曾经在伦敦出版。在十八世纪，这是索勒唯一付梓的作品。他的奏鸣曲不仅在作曲家的手稿中保存下来，在显然出自别的同时代人的手抄稿本中也有出现。这样一来，就没有可以使我们了解其创作全貌的全集版本遗世。在被认为至少有两百首以上的作品中，有一百余首留存下来，这表明这位作曲家虽然和斯卡拉蒂有些类似，但无疑属于更加年轻的一代人。 132
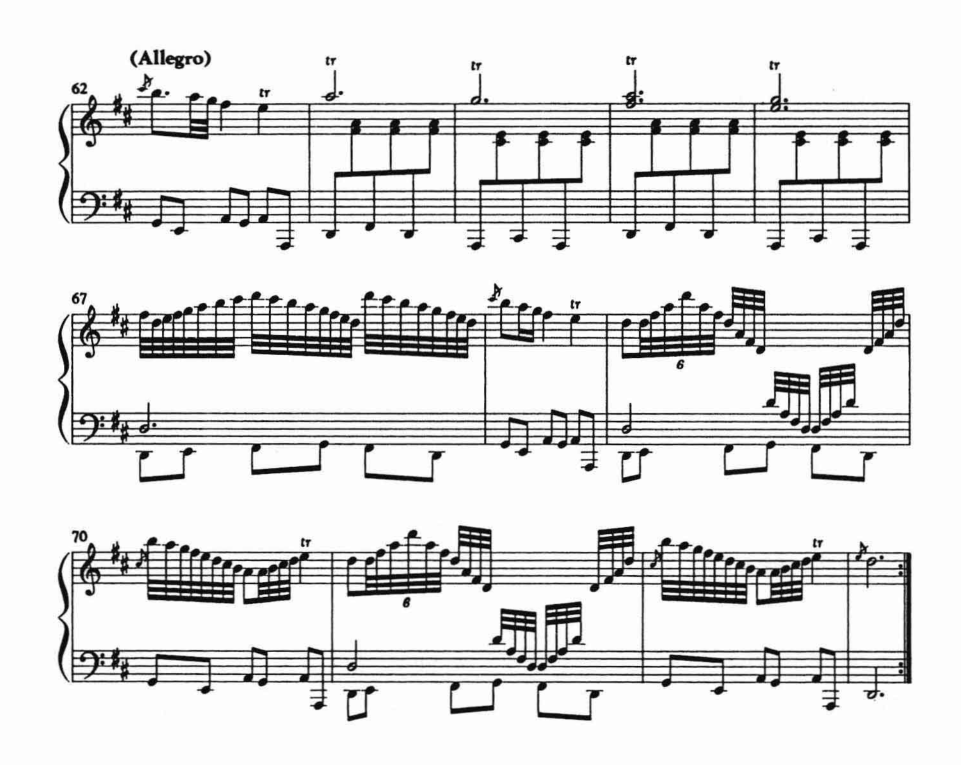
索勒生于西班牙北部的加泰罗尼亚，是十七世纪伟大的管风琴家胡安 · 卡巴尼耶的再传弟子。他在二十三岁上作了教士，前往在马德里西班牙国王御用的埃斯科里尔修道院［Escorial］中担任管风琴师和合唱指挥。与此同时，多梅尼科 · 斯卡拉蒂正在为西班牙王后服务并正处于他多产的最后阶段。在斯卡拉蒂生命的最后五年中他们两人必定结识并彼此熟知。

索勒的键盘技术包括所有斯卡拉蒂曾经用过的：跳进、琶音音型、连续三度、六度和八度、两手交叉等等，而且很可能正是这些和斯卡拉蒂作品的技术相似性使伦敦出版商比尔乔［Birchall］看上了他的奏鸣曲，希望从英国流行的斯卡拉蒂热潮中获得利益。谱例Ⅷ—1 引自可能是最为斯卡拉蒂化的索勒的奏鸣曲，展示出一个酷似其老师所为的华彩段，同样含有冗长乏味的两手交叉。

然而，二者之间的不同也十分明显。索勒的奏鸣曲被认为是作于 1760 年至 1783 年之间，通常是两个、三个或四个声部。此外，在处理当时流行的典型的古二部曲式时，索勒有时却写出了完全的再现部，使之成为了完整的奏鸣曲式。有再现性素材的三部性结构在索勒的创作中并不鲜见。他的大量奏鸣曲还带有标题或描绘性语句，例如 *Rondon*［回旋曲］、*Pastoril*［田园曲］、*In modo dotico*［多利亚调式］、*Minué*［小步舞曲］和 *Intento*［集思曲］。这最后一个术语为了解这位作曲家的创作提供了最有意思的例证之一，因为这个名词正是十六和十七世纪意大利语 *ricercare*［利切卡尔］在西班牙语中的对应词。在索勒手中，集思曲是一种长大的对位乐章，作为多乐章奏鸣曲的末乐章出现。尽管有大量三度
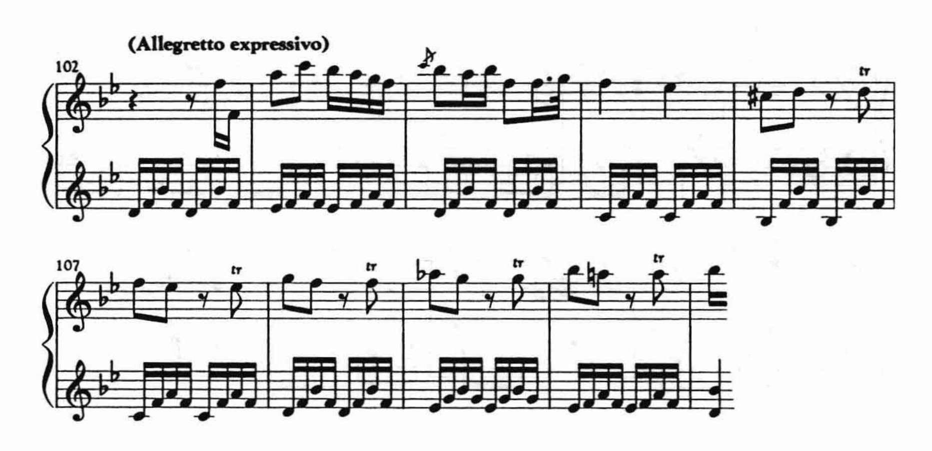
和六度的运动，声部的聚合性还是得以保持（相对于斯卡拉蒂的赋格而言）。在运用这种古老的风格时，索勒必定对西班牙的音乐遗产有所继承，而在他的同时代人中（基恩贝尔格是一个著名的例外），很少有人能顾及到他本国的固有传统。索勒很可能也给他的学生——西班牙王子上音乐历史课。

133 **谱例Ⅷ—1：A. 索勒《B 小调第十奏鸣曲》**
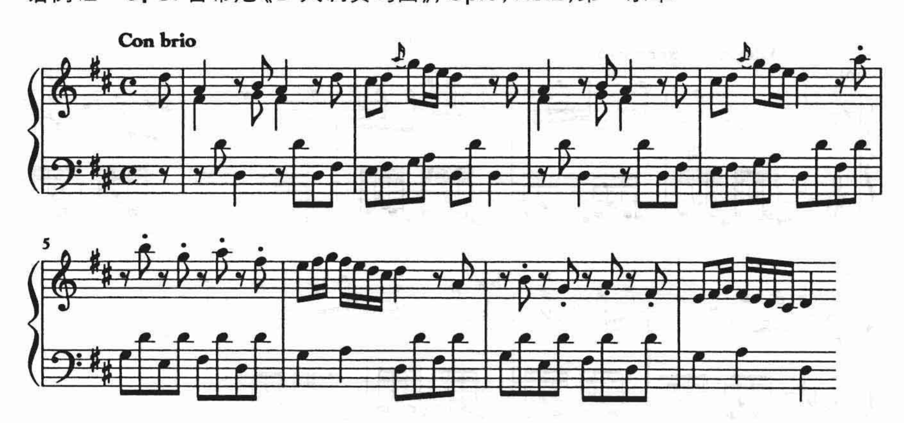


不过就旋律、节拍和织体而言，索勒的创作也反映出他所处的时期的特征，并表明他有能力写作犹如出自莫扎特时代（1780）而非斯卡拉蒂时代（1740）的悠长如歌的旋律。他也写作奏鸣曲式的乐章——这很可能是在 1770 年代受海顿直接影响的结果。

谱例Ⅷ—2：A. 索勒《B$^\flat$大调奏鸣曲》，第二乐章



这一时期在意大利，没有一位独奏键盘奏鸣曲的作曲家达到了加卢皮那样的高度和广度，但在其他人中，最重要的是多产的乔万尼·马可·普拉西多·鲁蒂尼（1723—1797）。鲁蒂尼生于佛罗伦萨，周行于德意志、俄罗斯和意大利许多重要城市。他在1748年至1786年间创作的奏鸣曲都在佛罗伦萨或纽伦堡出版，并极获好评，甚至向来挑剔的莫扎特一家也对之赞誉有加。莱奥波德·莫扎特在1771年写于维罗纳的信中告诉他的女儿选出"鲁蒂尼的一些奏鸣曲佳作，例如E$^\flat$大调、D大调等几首。"（1771年8月18日书信）信中清楚地表明莫扎特家拥有好几部鲁蒂尼的作品，甚至不止一份作品的抄本。鲁蒂尼的许多奏鸣曲都是两乐章的，由一个长大的第一乐章（从不完整再现的古二部曲式到完整的奏鸣曲式结构都有）加上一个分量极端不相称的短小的三部曲式的第二乐章，通常是小步舞曲。然而，就音乐而言却有很多变数，鲁蒂尼在避免重复一律方面是很有招数的。有时，如歌的旋律会延伸为歌唱式的大声呼唤，而有的乐章则显示出将对位风格的技术和华丽风格的表情熔为一炉的倾向。 134

谱例Ⅷ—3：G. 鲁蒂尼《D 大调奏鸣曲》, Op.6, No.2, 第一乐章



正如对于鲁蒂尼有长达四十年的创作生涯，因而可以预期，他的风格也发生过重大的转变，甚至在 1760—1780 年这一阶段，创作手法的发展也是清晰可辨的。上例是 1760 年出版的《D 大调奏鸣曲》（Op. 6，No. 2）的开头部分，这首奏鸣曲满可以被认为是莱奥波德 · 莫扎特所说的"佳作"之一，其创作的匠心在于全曲从生气勃勃的节奏性开头汲取了大量素材。然而，斯卡拉蒂式的反复又使其很自然地和前古典主义的华丽风格特征相吻合。本书第 153 页附录了一部鲁蒂尼奏鸣曲第一乐章的原版摹真本，选自 Op. 8，至迟创作于 1774 年。[1] 这两部作品（前面提到的《D 大调奏鸣曲》和《F 大调奏鸣曲》）的结构在很大程度上是一致的。Op. 8 奏鸣曲的第一主题由 4+4+4 的十二小节构成，其中头两个四小节组的构成非常相似：前行 / 后继的关系（antecedent/consequent）、2+2 的小节构成以及对相同进行的装饰性反复。最后的四小节组和之前的音乐进行有着相似的旋律、和声以及织体特征，但却因为终止式的原因造成了完全不同的形态：并非由前行 / 后继的关系构成，而是将整个音乐进行带入到完满的结束。应该注意到，开头的十二个小节丝毫没有流露出转向属调的迹象，除了最后的终止式。转调的工作被留给了紧随其后的四小节小过渡段（最后导向第二调域）。整个乐章值得琢磨的地方很多，例如第 21 小节长长的持续音，第 27 小节在新调上延

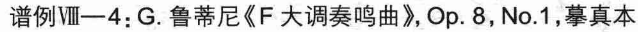
135

1. 将这一谱例和其在选集的相应部分进行比较显示出在现代版本的整理中采用的编辑方法。
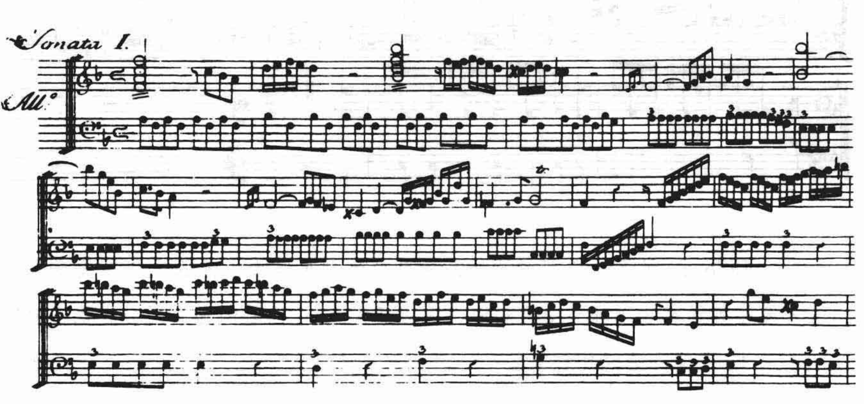
用这一素材，由于是从Ⅳ级开始，故而听起来像是回到了主调；再如最后的结束主题（第43小节）——其阿尔贝蒂低音和质朴的结尾不同于别的任何部分。

鲁蒂尼的作品具有某种生机勃勃的特质，可以作为海顿和莫扎特早期创作极有价值的同时期的参照；但与此同时，这些作品也是意大利人在独奏键盘奏鸣曲方面最后的努力之一，因为相较于这一体裁在德国、奥地利和法国的兴盛，意大利的奏鸣曲创作似乎显得有些无足轻重和了无生趣。
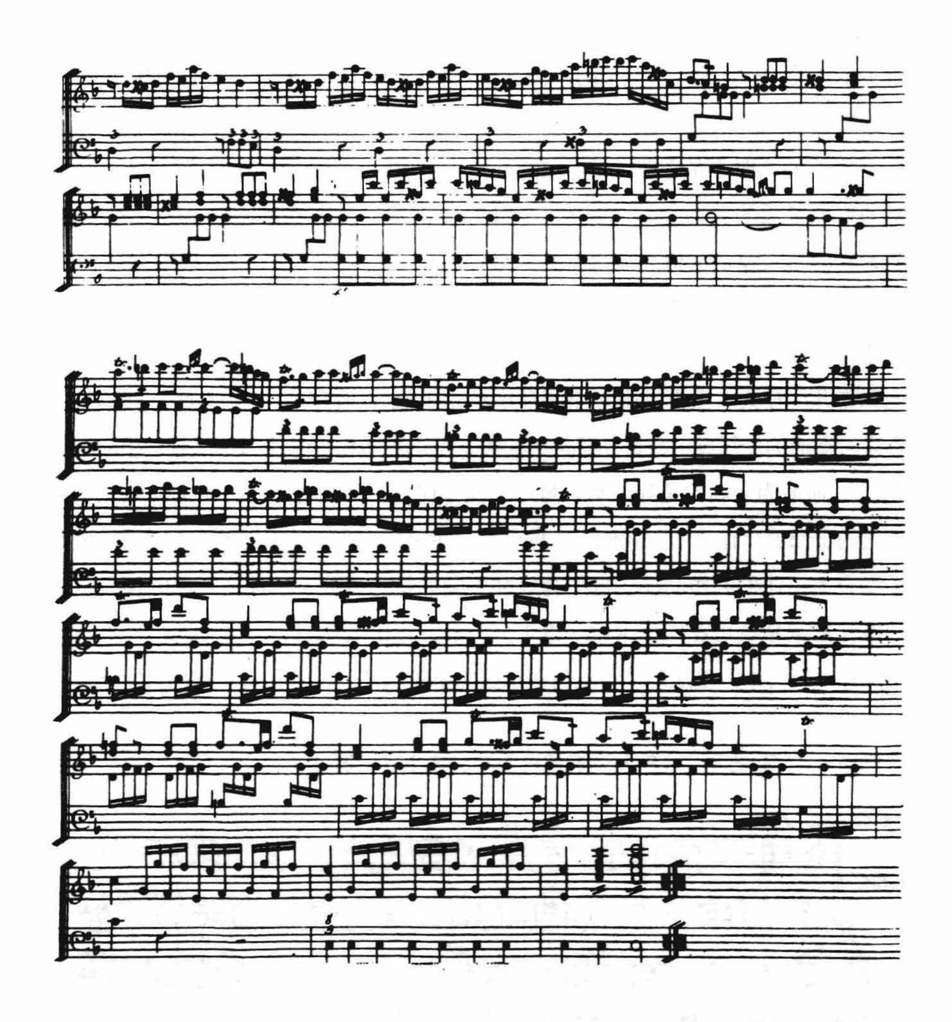
在巴黎，1760—1780年间最重要的独奏键盘奏鸣曲或许要数归化法国的德国人约翰 · 朔贝尔特（约1735—1767）的作品——有关他的生平我们所知甚微，但他和妻儿、仆人、朋友一道离奇暴死则是由于他固执己见，认为某些毒蘑菇可以食用所造成的。朔贝尔特是孔蒂亲王的拨弦古钢琴师和当时法国首都音乐生活中的名人。[2] 他最为知名的是其带有可替换小提琴伴奏声部的奏鸣曲（见 *ACM* 15），但在他的全部键盘作品中，我们可以感受到一种将交响化 / 乐队化风格（这与曼海姆乐派有关，他们的作品在巴黎最为风靡）向独特的键盘音乐风格转化的倾向。他的拨弦古钢琴技巧在作品中体现得十分明显，在伦敦和巴黎大受欢迎，几乎所有作品都一版再版。伯尼对朔贝尔特作了极为精辟的评价，其见解可谓高卓无媲：


谱例Ⅷ—4：G. 鲁蒂尼《F大调奏鸣曲》，Op. 8，No.1，摹真本

136



2. 法国莫扎特学者特奥多尔 · 德 · 维泽瓦［Théodore de Wyzéwa］认为朔贝尔特可能是唯一一位对少年莫扎特的成长发生过重大影响的人物，他甚至减弱了克里斯蒂安 · 巴赫的影响。而一些更晚近的学者则试图推翻这一论断并动摇维泽瓦的观点，但并未完全否认其价值。
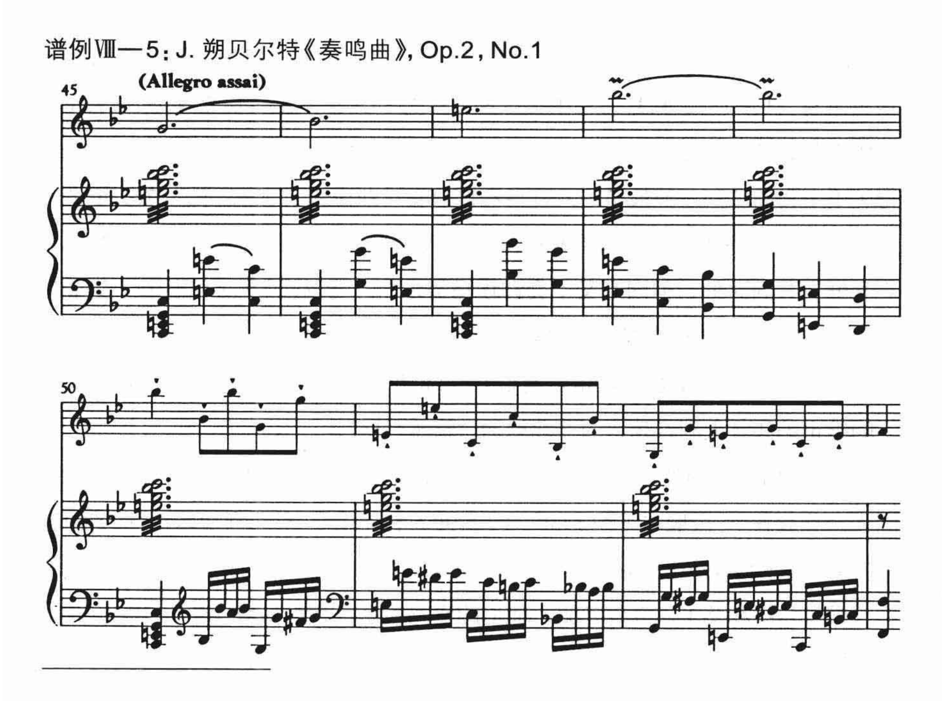


1776年，我第一个把他的作品从巴黎带到英国去。他的风格在德意志从未像在英国和法国那样受到欢迎。埃马努埃尔·巴赫的那些聚会成就了他这个天才，可他的装模作样又毁了一种超乎寻常的新风格：人们指责他过度地重复自己。而事实却是，要传达出他作品的精神和力量不仅需要一双强有力的手，还需要一架拨弦古钢琴［*harpsichord*］，二者都需要发挥最佳的效果。他的音乐速度很快，对于在德国已经取代了拨弦古钢键琴的击弦古钢琴［clavichord］或现代钢琴［piano forte］而显得音符过多。［此处，“拨弦古钢琴”（又译羽管键琴、

137

哈普希科德）和“击弦古钢琴”（又译楔槌键琴、克拉维科德）是古典主义时期之前两种最常见的古钢琴，其发声原理有所不同（如译名所示），但都不能弹奏出明显的强弱变化；而“现代钢琴”（字面意为“弱强琴”）系指古典主义时期开始出现并流行的可以弹奏出强弱变化的钢琴，也就是现今钢琴（piano）的直接渊源——译注］朔贝尔特作品的新意和价值看来体现在将交响化的或现代序曲的风格引入到拨弦古钢琴上，并且通过微妙的对比和动静交替模仿出管弦乐队的效果。对于现代钢琴的普遍使用——现在已是为之创作新作品的主要键盘乐器——只是削弱了朔贝尔特音乐的趣味，而非彰显其应有的优点。[3]

朔贝尔特的奏鸣曲一般是快 / 慢 / 快的三乐章形式，在中间乐章调性变化很大。这些作品最吸引人之处在于其织体，这在当时是独一无二的，并且明显地影响了莫扎特成熟时期的键盘音乐风格。很明显，拨弦键琴家朔贝尔特喜欢用低音区上浑厚的织体制造出的拨浪鼓式的音响。
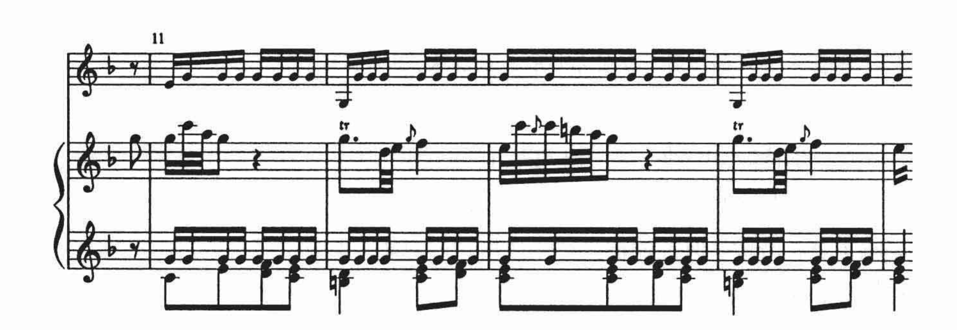
谱例Ⅷ—5：J. 朔贝尔特《奏鸣曲》，Op.2，No.1



3. Burney, *op.*, *cit.* pp. 956–957.

138 事实上，乐器最低音区的音被频繁地用到，而出现在各个音区的踏板则屡见不鲜。在谱例Ⅷ—6中，拨弦古钢琴造成了一种织体性对位，这被莫扎特运用到1778年创作于巴黎的变奏曲和奏鸣曲中。确实，正由于此，这种风格可以被视为一种钢琴化的乐队效果，看起来像是对一份乐队总谱的压缩。

谱例Ⅷ—6：J. 朔贝尔特《奏鸣曲》，Op. 4，No.2， Andante



同时代人认为约翰 · 戈特弗里德 · 艾卡尔（1735—1809）的才能稍逊于朔贝尔特，但却意识到其作品中更大的复杂性。艾卡尔生于奥格斯堡，1758年来到巴黎，他自认通过钻研埃马努埃尔 · 巴赫的《键盘乐器的正确演奏法》学得了不少作曲法门。他最早的六首独奏键盘奏鸣曲出版于1763年，1764年又出版了两首。这些作品中的风格和朔贝尔特大相径庭——后者和北德乐派的创作观念鲜有共同之处，但同时又不会和埃马努埃尔 · 巴赫的手法相混淆。艾卡尔使用了一些会让人想起“情感风格”的和声新奇、织体富于对比性的效果。然而，他恰如其分地运用反复和阿尔贝蒂低音，却使其音乐效果更像是一种高度修饰了的维也纳和意大利音乐，而非北德的“情感风格”。

有趣的是，当我们检视巴黎的二三流的古钢琴家时，其中居于主导的仍是德国人。莱翁齐 · 霍瑙尔（约1730—约1790）和赫尔曼 · 弗利德里希 · 劳帕赫（1728—1778）都是这一时期的重要人物，尽管无论作为作曲家还是演奏者都不能与朔贝尔特和艾卡尔并驾齐驱。他们的奏鸣曲乐章和埃马努埃尔 · 巴赫一样，最终影响了少年莫扎特1768年编排的四首混成式的键盘协奏曲，这是莫扎特在这一最终由他完全主宰的体裁方面初试锋芒。

在1760年代至1770年代之间，C. P. E. 巴赫淋漓尽致地显示出了他音乐性格的两面：幻想性的偏离和对正统的遵奉。他的第三套《为拨弦古钢琴而作的六首带变化反复的简易奏鸣曲》[*Six Sonates pour le Clavecin avec des Reprises Variées*][4]创作于1758至1759年间，并于1760年出版。在这一版的序言中，他写道：

139

> 由于今天人们总是重复自己，把同一句话说两遍，在演奏方面有必要有所变化，这也是任何一首作品的演绎者的期望。如果一个人一丝不苟、完完全全地照谱演奏，就将面对无穷无尽的烦恼；人们应该拒绝他这一快乐吗？另外，如果不得已因为需要，用大胆的修饰替代了照本宣科，听众给予他的奖励并不会有丝毫减少。看来似乎是任何一类的思想在重复时都会受到修正，而无论作品的本质或是演奏者的能力是否允许这样做。不管是就音乐本身的发挥，甚或是外加一个长大繁复的华彩段，都会赢得大多数听者的喝彩["**Bravos**"]。那么这两种装饰性演绎的恶果何在呢？如果演奏者毫无耐心去奏出谱面的音符，那么他将得不到一声"**Bravos**"。最常见的情形是无中生有的发挥，完全弄错了作品的精神、情感内容并妨碍了乐思的流畅：没有什么比这更让作曲家暴跳如雷了。即便作品是由完全有能力适宜改动它的人来演绎，难道就能保证他总是能把握住正确的情绪？难道新作品就不会造成新的困难？难道发挥的要旨不在于很好地反映作品和演奏者？随之而来的问题是，演奏者难道不应该根据这些作品被初次听到的那样义不容辞地复制这样的演绎？然而，滥用和困难姑且不论，要获得好的发挥不是一蹴而就的事。我在这篇《文论》第一卷的末尾向读者谈到了我在这一议题上的见解。
>
> 在创作这些奏鸣曲时，我始终不忘那些初学者和爱好者们，他们由于年龄或日常事务的原因绝无时间或耐心去面对那些困难的技术练习。我希望为他们提供某些较为容易弹奏的曲子，并希望他们在弹奏时因不用添加任何装饰、也不用为学习高难度技巧而费尽全力感到满意。因此，我明确地写出了所有为演奏这些曲子必需的最有用的方法，以便使初学者或爱好者们即便在无法十分得心应手时也能轻松自如地演绎这些作品。

---

4. 此前的两套奏鸣曲分别是《普鲁士》(*Prussian*, 1742年)和《符腾堡》(*Württemberg*, 1744年)。

对我来说，很高兴成为第一个（据我所知）以这种方式服务于我的赞助人和朋友们对音乐的使用并从中获得乐趣的人。如果这一努力完全证实了我的热忱以及服务大众的意识的正确性，那么我将不胜欢欣之至。[5]

140 埃马努埃尔·巴赫为什么在1744年至1760年间没有出版一首奏鸣曲，现在已不可知。在这一时期，他仍然在为腓特烈大帝服务，并因为所遭受的待遇而感到恼怒。我们知道，他写了许多奏鸣曲，其中不少以其极端个性化的表现方式而成为某种并非为出版、而是服务于情感表达的纯私人的一家之言。

很明显地，这第三套奏鸣曲似乎要解决一个古老的问题：当作曲家们眼看着他们精心构思的作品被以画蛇添足的方式损坏时，他们究竟能做些什么？尽管埃马努埃尔·巴赫再没有出版第二套这一类的奏鸣曲，然而将奏鸣曲的两个部分反复（呈示部——也即反复号之前的 **A** 段，以及发展部 / 再现部——也即反复号之后的 **B** 段）和在反复时引入装饰变奏的原则却是十分有用的，并且被他持续用至终生。

然而，这确实带来了问题。在1760年代，埃马努埃尔一如既往地写作大型的奏鸣曲。我们可以在某些作品中发现明确的证据，表明他希望自己的某些奏鸣曲凭借其规模给人以深刻的印象，正如它们织体与和声内涵的丰富给人的印象一样。他完全不以“变化反复”的程式为意，在该程式下，反复的部分要重写一遍，这既耗时间，又占篇幅。而从商业角度来看，这样做明显的不利之处在于需要花去双倍的制版时间，所费极不菲。但是具有相当商业意识的埃马努埃尔并不为之担心，因为这些奏鸣曲在当时极受欢迎——无论是因为主题的新颖还是音乐本身的优异，在作曲家在世时至少被重印了不下五次。

对于业余爱好者而言，《变化反复的奏鸣曲》[*Sonatas with varied Repeats*] 是“华丽风格”[*galant*] 和“情感风格”[*empfindsamer*] 的优美结合。每一个乐句都精心修饰，快板乐章 [*Allegros*] 活泼而虎虎有生气；行板 [*Andantes*] 和广板 [*Largos*] 则悠长如歌而又充满忧郁之情。然而，慢乐章中的半音风格似乎有点过于工致，而快乐章中织体的变化对比又似乎过于强烈了。无论如何，

5. 由本书作者英译。

在通过出版商布赖特科普夫出版了两套以上的六首一组的奏鸣曲之后（1761 和 1763 年），埃马努埃尔于 1766 年在同一出版商那里出版了一套《六首简易键盘奏鸣曲》[*Six Easy Keyboard Sonatas*]，以此作为争取公众的最后努力。

应该记得，在 1767 年，埃马努埃尔最终以健康为由从腓特烈大帝和普鲁士宫廷那里赢得他的自由之时，他立即谋求汉堡的五所最重要教堂的音乐指导和乐监 [Cantor] 的位子，而这一职位曾被他的教父乔治·菲利普·泰勒曼拥有，直至身故。在他离开普鲁士时，国王的妹妹阿玛利亚公主授予他无需尽任何义务的宫廷小教堂荣誉乐长的头衔。或许是为了回报这番美意，埃马努埃尔将他的下一组（也是第七套）奏鸣曲（1770）题献给了公主——早在十年前，他也曾将带变化反复的奏鸣曲献给她。在这些作品中，音乐风格不仅生动有趣，而且剪尽了一切和伤感主义有关的细节：织体毫无变化，和声中规中矩。只有在那些第一乐章和第二乐章之间自由转调的连接性段落中方显出些许"情感性的"[*Empfindsamkeit*] 痕迹。 141

然而，埃马努埃尔的创造热情还远没有燃尽，在 1779 年，他出版了他最重要的键盘音乐遗产——六集为专业人士和业余爱好者 [*für Kenner und Liebhaber*] 而作的奏鸣曲——中的第一集。这六集作品中，只有第一集由于产生于 1779 年适宜于在这里来探讨；而其余五集则将留待下一章加以检视。在这些篇什中，作为一个在最初创作这些作品时已经六十五岁的老人，埃马努埃尔试图在公众之前呈现出他全部的创造力，尽管对这些作品集的预订数从最初的五百一十九部下降到最后的二百八十八部，但作曲家为实现其目标依然全力以赴、不减当初。

尽管没有确定的作品号，1779 年问世的第一集显然体现了作曲家要将此前创作的作品作为一个整体汇集起来加以出版的意图。然而，很少有一个合集包含着如此众多的形式与风格。下表列举了一些最基本的信息：

第 1 首，C 大调，作于 1773 年。

第一乐章：最急板 [Prestissimo]，3/4 拍（69 小节）；第二乐章，行板 [Andante]，E 小调，3/4 拍（39 小节）；第三乐章：小快板 [Allegretto]，2/4 拍（44 小节）。

第 2 首，F 大调，作于 1758 年。

第一乐章：行板[Andante],2/4 拍(79 小节)；4 小节连接段转调至第二乐章：小广板[Larghetto], F 小调，9/8 拍(49 小节)；第三乐章：充分的快板[Allegro assai],2/4 拍(160 小节)。

第 3 首，B 小调，作于 1774 年。

第一乐章：小快板[Allegretto],2/4 拍(42 小节)；第二乐章：行板[Andante], G 小调，转调(25 小节)；第三乐章：如歌地[Cantabile],2/4 拍(69 小节)。

第 4 首，A 大调，作于 1765 年。

第一乐章：充分的快板[Allegro assai],2/2 拍(121 小节)；7 小节连接段转调第二乐章：轻微的柔板[Poco Adagio], F♯小调，2/2 拍(32 小节)；第三乐章：快板[Allegro],2/4 拍(136 小节)。

第 5 首，F 大调，作于 1772 年。

第一乐章：快板[Allegro],2/2 拍(29 小节)；第二乐章：庄重的柔板[Adagio maestoso], D 小调，3/8 拍(30 小节)；第三乐章：小快板[Allegretto],2/4 拍(37 小节)。

第 6 首，G 大调，作于 1765 年。

第一乐章：中庸的快板[Allegretto moderato],2/2 拍(66 小节)；第二乐章：行板[Andante], G 小调，2/2 拍(30 小节)；第三乐章：很快的快板[Allegro di molto],3/4 拍(122 小节)。

142 在这套作品中，有极多值得注意之点。由于引入了两首 F 大调的奏鸣曲，所以埃马努埃尔并不是十分在意总体的调性布局是否足够多样。只有一首奏鸣曲以小调为主调——这类作品在作曲家的创作中只占有极小的比例，但所有的慢乐章都是从小调上开始的。其中有两首奏鸣曲采用了在第一和第二乐章间加

入一个具有转调作用的插句的手法。这套奏鸣曲中包含了埃马努埃尔某些最短小、最警句式的奏鸣曲首乐章（第 **3** 首和第 **5** 首），以及他最为“古典的”、乐句结构平衡匀称的作品（第 **4** 首），这一作品同时也具有他除变化反复奏鸣曲之外最大型和最为扩展的结构。最后还有织体对比最剧烈的作品（第 **6** 首）。这些充满了各种“之最”的例举还可以不断延续下去。

第一奏鸣曲的第一乐章可以和埃马努埃尔的《D 小调奏鸣曲》（H. 5; *ACM* 9）相比较。然而在这里，奏鸣曲结构中的主要素材可以在十六分音符的最急板［*prestissimo*］模进造成的整齐划一的织体中很容易地被发现。由于奏鸣曲的本质是基于素材的对比，在奏鸣曲式中运用单一的无穷动［*moto perpetuo*］音型绝非普遍常用的手法，然而，这种处理在埃马努埃尔的作品中并非孤例。

这套作品中的第二首奏鸣曲以一个充满各种类型的颤音、滑音、装饰音以及附点节奏和半音进行的乐章开始，和第一奏鸣曲的首乐章一样性格清晰而直接。

B 小调的第三奏鸣曲（*ACM* 16）被认为是作曲家最著名的“情感风格”的样本，其和声表现力及力度与织体的对比堪称这一风格的绝好示范。此外，这一作品还实践了一种使奏鸣曲这一形式越来越凝练而机智的创作倾向，这一倾向随着埃马努埃尔年岁的增长而愈发明显。作品的结构十分紧凑，主题的陈述由此而言简意赅，在极短的篇幅内引人注目之处却层出不穷。开始于 G 小调上的慢乐章，其调性并不真正确定，在第 **4** 和第 **9** 小节，G 小调的终止进行两度被打断，分别转向了 E♭大调和 B♭大调，由此，音乐的持续构成了一个松散的和末乐章的主调性相接的进行。最后一个乐章最不寻常之处在于起支配作用的一个几乎像固定低音一样的反复出现的低音音型，而在其上方浮着一个敏感而忧伤的极为内省［utmost introspection］的旋律。

第四首奏鸣曲和埃马努埃尔任何别的作品都不相类。它规模长大，单一的主题素材以一种如此咄咄逼人的方式伸展开来，以至于声部间的相互关系清晰明了，毫不含糊。这首奏鸣曲其他的两个乐章都拥有丰富的素材，并富于匠心。

第五首奏鸣曲在紧凑度和“情感性的”表情上和第三首相近；而第六首奏鸣曲则舒张铺展、素材丰富、创意极多。

可以认为，即使到了 1780 年代，埃马努埃尔关于奏鸣曲的创作观念相对于早期的“情感风格”变化甚微，而他为之创作的乐器基本上还是击弦古钢琴 143

[clavichord]，而非新出现的现代钢琴。

或许在这二十年当中，键盘奏鸣曲方面最为显著的发展出现在伦敦，大约1780年前后，后来所称的伦敦钢琴学派已然发轫了。而在1760年代，这一动向还很难被觉察到，此时居于统治地位的人物是约翰·克里斯蒂安·巴赫和阿贝尔。

1762年克里斯蒂安·巴赫在他年近而立之际来到伦敦。他是安娜·玛格达莱娜和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫最小的儿子。在他父亲于1750年辞世后，这个年近十五岁的孩子前往柏林，依于他同父异母的兄长埃马努埃尔，并成为了后者的学生和助手。在1754年至1756年间，他去了意大利，在那里他和乔万尼·巴蒂斯塔·玛尔蒂尼建立起牢固的师生关系，并为自己稳稳奠定了作为教堂和剧院音乐作曲家的最初名声。在他成为"伦敦"巴赫前以"米兰人"巴赫著称于世——因为在1760年代中期，他被任命为米兰大教堂的管风琴师，虽然他在这里并无繁重的工作。在随后一年，他为都灵歌剧院创作了他的第一部歌剧《阿塔塞尔斯》[*Artaserse*]。也是在这一年，在那不勒斯又上演了他的第二部歌剧《加图在乌蒂卡》[*Catone in Utica*]，这部作品是如此成功，以至于他马上被邀请在来年再写一部新作。此后，他在意大利的成功使他声誉远播，于是在1762年夏，我们发现他现身于伦敦。1764年初，他被任命为乔治三世之妻、夏洛特王后的乐长，而且毋庸置疑，在此之前他已经是王室中的常客了。早在1763年，他就将六首键盘协奏曲敬献给了王后，并在同一年出版了他的第一套包含替换的小提琴或长笛或大提琴声部的键盘奏鸣曲集。在1763年12月他还为作品的出版获得了一项王家特权。

他的第一套为"击弦古钢琴或现代钢琴"[6]而作的六首奏鸣曲（Op. 5）大约于1766年出版，但其中几首肯定于较早时完成。这组作品中的三首（第2、第3和第4）后来被年轻的莫扎特改编成了钢琴协奏曲。有意思的是，莫扎特一家在1764年4月间到达伦敦并在此居留了十五个月之久，而这一时期正是克里斯

---

6. 在1768年6月2日举行的一次公开音乐会上，J. C. 巴赫在一架"弱强琴"[Piano Forte]上担任了独奏者。这也许是这一乐器首次在伦敦的公开场合登台露面。[译注：所谓"弱强琴"系相对于无明显强弱对比的古钢琴而言，实际就是现代钢琴 Piano 的直接祖先。]

蒂安声名鹊起的时节。在莫扎特早年的逸闻趣事中，这个八岁的小男孩和比他年长二十岁的青年作曲家之间发生的故事不胜枚举。很可能莫扎特正是在这一时期开始认识“伦敦”巴赫的奏鸣曲,并从后者那里得到了这些作品手稿的抄本。144 第二套六首奏鸣曲（Op.17）于1774年和1779年分别在巴黎和伦敦出版。动人的旋律、方整的乐句和缓慢的和声节奏使克里斯蒂安·巴赫的作品看起来那么像典型的“古典风格”。音乐素材的重复运用和频繁出现的终止式相互交缠、难以区分，而终止的明显作用强调着这一风格属于“华丽风格”的事实。

将这首奏鸣曲和作曲家别的同类作品相比可见，显示出要将第一乐章结构的形成过程划分出阶段是非常困难的。约翰·克里斯蒂安·巴赫似乎最在意于外表的精致，只按照时下流行的气韵来创作。据说他曾经把自己和兄长埃马努埃尔作比较，不无幽默地写道：“他生活是为了作曲；我作曲是为了生活。”然而，我们可以发现在克里斯蒂安·巴赫的奏鸣曲中，一般来说最重要的部分是中部或是“发展”部，占去了整个乐章的四分之一到三分之一。古二部曲式的影响（他的半数奏鸣曲采用了古二部曲式，而另一半则采用奏鸣曲式）是进一步加强发展部的重要意义。他所有的第一乐章都和三乐章作品中的慢乐章一样气息宽广、从容不迫、结构匀称。而与此相反，快速的末乐章则总给人以匆匆而过之感。同样还可以认为，作为和动机性或器乐化的旋律相对比的如歌旋律，在某种程度上也是每一首作品的特征之一。中部并不总是通过使用新的素材突出它们近似于自由的幻想曲的性格，而克里斯蒂安看来好像很乐意在再现部引入新材料。莱奥波德·莫扎特曾向克里斯蒂安致送束修，让他作为沃尔夫冈学习的榜样。

让人难以置信的是，当克里斯蒂安·巴赫创作他最具代表性的奏鸣曲时，其中每一个表情都反映出一个积极入世的时髦人物的心态，而此时年轻的穆齐奥·克莱门蒂（1752—1832）正在同样的环境里写作同样的作品，只是效果完全不同。克莱门蒂生于罗马，在那里接受了完整的音乐训练。他得到了一个管风琴师的职位，并且在十四岁前就有很多的作品公开演出。这时，他父亲将他置于一位富有的英国人彼得·贝克福德的监护之下，这样一来，他就能获得更好的音乐教育，并能从伦敦的音乐生活中获得助益。从1766年到1773年，他住在贝克福德府上，据说每天花八个钟头练习巴赫父子、亨德尔和斯卡拉蒂的

作品。有了这样的基础，克莱门蒂便拥有了令人敬畏的钢琴演奏技术。从他最早期的作品来看，和他著名的同时代人海顿和莫扎特很少共同之处。由于创作的源头来自他所学习的斯卡拉蒂的作品，克莱门蒂似乎并不愿意他的作品被广大的公众爱好者演奏；而是正相反，为了演奏克莱门蒂的作品，有必要适应他的技术。

145

鉴于其出版年份是1779年，这首早期的《A大调奏鸣曲》(Op.2，No.4)的回旋曲（*ACM* 17）完全可能写于更早的时候，显示出使作曲家闻名于世的钢琴技巧的各个方面。在简单而典型的2+2+2+2小节的平衡结构的回旋曲主题内部，是代表这一风格基本特征的连续三度进行。在第24—25小节和第30—31小节随之以双手上的分解八度。回旋曲的第一插部运用了三种常见的斯卡拉蒂式的手法：覆盖了全部键盘音域的急速的音阶跑句（第42—43小节）；快速轮指的同音反复（第52—56小节）；单手的音域宽阔的琶音（第71小节）。此外，引人注目的是第44—48小节和第56—59小节的新音型，这需要远远超过演奏斯卡拉蒂作品所需的极强的触键力量和手指的独立性方能完成。回旋曲的第二插部在这些手法之外还增加了快速的连续八度音阶和分解和弦，并与大幅度的跳进一道，使整个乐章事实上成为现代钢琴技术的一部摘要。
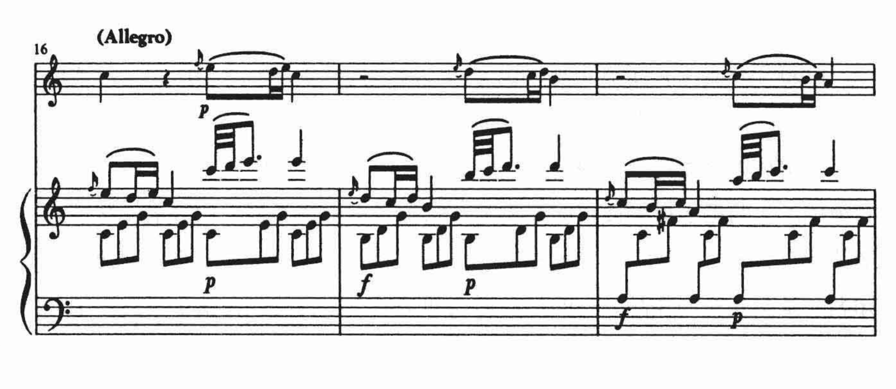
带有替换声部的键盘奏鸣曲
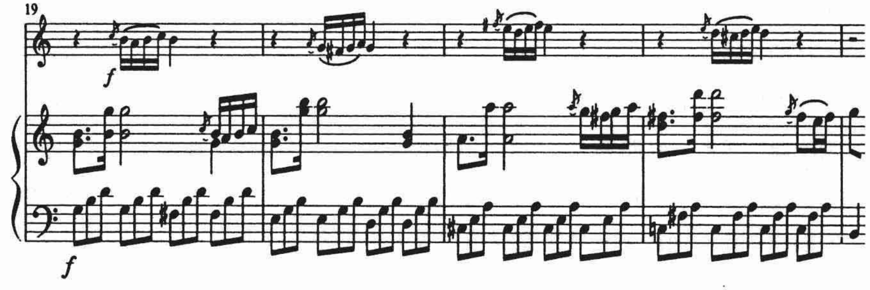
带有可替换伴奏声部的奏鸣曲——无论是为一件高音乐器（通常是小提琴声部）而作，还是为一件低音乐器（通常是大提琴）而作——在1760—1780年间的受欢迎度达到了顶峰。很明显，所有热衷于为键盘乐器写作的作曲家都在为这一形式的乐器组合写作。这种类型的奏鸣曲兴盛的原因并不难被发现，因为它被视为某种社交音乐，其原型是“华丽风格”。实际上，许多作曲家都十分注意在独奏奏鸣曲——无论是为了演奏还是出于严肃的音乐观念——和通常在技术与音乐表现上要求不那么高的带伴奏奏鸣曲之间划分出风格的差异。故而，以我们的观点视之，埃马努埃尔·巴赫的这些带伴奏的奏鸣曲就不如他的独奏奏鸣曲那么有价值，因为在这些作品中，他是有意识地为大众听者在写作，而

许多独奏奏鸣曲则只是为他自己而作的。而与此相对,鲁蒂尼和克里斯蒂安 · 巴赫的伴奏奏鸣曲则与他们的独奏键盘奏鸣曲鲜有不同，这是因为无论面对哪种类型，他们的创作目的和受众都是一致的。

在这一时期中，由于 ***ad libitum*** [可替换] 乐器重要性的明显加强，带伴奏的奏鸣曲朝向小提琴和钢琴奏鸣曲与钢琴三重奏迈出了决定性的一步。就其最低限度的作用而言，伴奏乐器只是简单地以三度、六度或八度重复键盘乐器的旋律线，要么是为之附加节奏点。但在另一方面，我们却可以发现某种来自古老而仍然具有生命力的通奏低音奏鸣曲的有趣的角色颠倒：通奏低音的演奏者可以在他的声部中插入某些取自旋律声部的动机音型。这种情形也一模一样地出现在带伴奏的奏鸣曲中，尽管在这里，是弦乐器声部在重复或预示键盘声部的动机——但这一乐器不再是“可替换的”，而是由作曲家给定的。 146

谱例Ⅷ—7：J. C. 巴赫《A 大调奏鸣曲》, Op. 18, No.1





即便是路易吉 · 博凯里尼（1743—1805）在 1768 年为拨弦古钢琴和伴奏

小提琴而作的六首著名的奏鸣曲（Op. 5）也只是稍许明显地显示了乐器之间更为密切的相互联系，而从旋律材料的分配角度来看，还不能和莫扎特的那组“曼海姆奏鸣曲”（1778）相比。莫扎特这组作品中的《G大调奏鸣曲》的特点在于其中的小提琴已经远远不再是为键盘伴奏，甫一开始便通过和键盘背景相对呈示旋律素材使自身引人注目。毫无疑问，这些作品的出现完全可以视为一种新体裁确立的标志。

由小提琴和大提琴伴奏的奏鸣曲和只由一件高音乐器伴奏的奏鸣曲具有某些共同的特征。然而必须注意到，这一时期的作曲家处理大提琴的手法和现今极为不同：有的只是简单地将其作为加强键盘左手声部的色彩性手段；有的则相当巧妙地赋予其独立而突出的节奏活动性。

弦乐三重奏

147 1760年代还见证了真正现代类型的、没有键盘乐器的室内乐组合形式的发展。弦乐二重奏、弦乐三重奏、弦乐四重奏以及五重奏（虽然它们在1760年前就可能出现）开始在具有很高修养的业余音乐家的活动中占据了前所未有的重要地位。为两把小提琴而作的二重奏在弦乐二重奏诸类型中始终最受欢迎，紧随其后的是两把大提琴的二重奏，而小提琴与中提琴二重奏——此类二重奏中最知名的是莫扎特的作品——的组合形式却是最不流行的。在弦乐三重奏中，两把小提琴和一把大提琴的组合形式无疑是被运用得最普遍的，这也许是由于它与由两把小提琴和通奏低音构成的、古老的三重奏鸣曲之间的关系所致。全欧洲的作曲家都为这三件乐器写作，声势浩大。在大多数情况下，大提琴的写法和三重奏鸣曲中通奏低音的写法并无大异：多半是担任和声和节奏背景，而非作为旋律性乐器。在路易吉·博凯里尼的三重奏中（最先被他编入自己的作品目录的是创作于1760年的一组），大提琴在传统的低音功能和新兴的协奏功能之间摇摆不定，而后一种效果是这位作为大提琴家的作曲家较为偏好的。毫无疑问，小提琴、中提琴和大提琴的组合形式在弦乐三重奏的历史进程中是大势所趋，只是在这一时期还不是十分昭著而已。

弦乐四重奏

1760 年至 1780 年间，在伦敦和巴黎两地，为两把小提琴、中提琴和大提琴而作的弦乐四重奏的创作与出版如雨后春笋般突起，以至于可以被视为器乐音乐中独一无二的重大变化。单是在巴黎（这里的出版商比别的任何地方都要多），就有超过五百首的新作弦乐四重奏出版印行，而再版的数量也与此相酹。

一开始，许多被作曲家作为四重奏创作的作品却被出版者和购买者作为交响乐（即每个声部的演奏者多于一人）和室内乐（即每个声部只由一人演奏）来售卖和使用，交响乐作品亦是如此。博凯里尼的四重奏作品（Op.2，由于它们在作品编目中被作曲家列于 1761 年下，故而很可能作于 1760—1761 年间）最



阿贝尔的四重奏（Op.8）雕版封面页出自两位艺术家之手：G. B. 奇普里阿尼［G. B. Cipriani］绘画，F. 巴托洛齐［F. Bartolozzi］雕版。

初出版于 1767 年，在其封面页上赫然印着“六首交响曲”，然后再以较小的字体印出“或四重奏”。按照十八世纪的风尚题有“供真正爱乐者和专业人士所用”的字样。在封面之后的出版商作品目录页上甚至没有把四重奏作为一个独立的种类列出，而是将它们和要出版的交响曲混在一起：因为许多交响曲仅仅把管乐器作为总谱上的可选可不选的声部——它们和弦乐四重奏的区别并不明显。

148 和与之同时的海顿最初的弦乐四重奏一样，博凯里尼的这组作品属于这一体裁的最初范例。有趣之处在于去观察有多少后来的四重奏的特点出现在这些作品以及早期的四重奏曲目之中。博凯里尼的 Op. 2，No.2（*ACM* 18）和后来所谓“对话式”的四重奏［*quatuor dialogué*］还相距甚远——在这样的作品中，演奏者们相互将音乐的动机抛来掷去。这一将要在海顿和莫扎特手中成熟的四重奏写作最重要的特质在博凯里尼的作品中还难寻踪迹。这一手法只有在作品第 8—10 小节才稍露端倪：这里以与众不同的六度下行开始的动机在大提琴和小提琴声部之间以密集模仿的形式出现。博凯里尼的手法明显地与协奏曲尤其是交响协奏曲［*symphonie concertante*］更为接近。实际上，如果在演绎时，让几件乐器来演奏一个声部，这部作品就是一首交响协奏曲了（出版者认真标示了独奏的那些部分），只不过在相当程度上，存在一种将独奏段落或旋律素材分配到四个声部中去的倾向而已。在四件乐器中最被冷落的（虽然并非完全忽视）是“维奥莱塔”［violetta］或称现代中提琴，它比其他任何乐器都被分配了更多的长持续音。中提琴被如此对待的原因或许部分在于：博凯里尼对于他自己擅长的大 149 提琴做了过分的炫示，大提琴频频占用了原属于中提琴的应有音域。在博凯里尼的音乐生涯中，有一个始终不变的音响特征，那就是所有乐器的音域都在中央 C 附近，这便使得大提琴扮演了旋律声部的角色，而中提琴则提供低音。而两把小提琴的作用也与后来的四重奏不同，而是像它们三重奏鸣曲中的祖先那样几乎是平等的。因此作品中第二调域［second tonal area］的素材（从第 11 小节开始）先是由第一小提琴呈示，然后由第二小提琴以同样耀眼的方式加以重复。对独奏任务的分配（甚至是技巧性的部分）和对旋律素材的分配一样，是协奏性四重奏的特性，其流行将要一直持续到十九世纪。

这首四重奏的结构可能不如乐器中素材的分配那样有趣，但仍然可以注意到，正如这组乐曲中的其他作品一样，这一交响曲 / 四重奏是一部三乐章的作品，

各乐章始终按快 / 慢 / 快的程式安排。在这首特别的作品中，慢乐章是一个下属调上的广板，而末乐章是一首快速的赋格。而最为复杂的第一乐章则是一个奏鸣性的二部［sonata-binary］曲式，拥有包含极富变化的转调材料的完整再现部。博凯里尼的这些交响曲 / 四重奏的另一个特点在于，没有一个演奏者被要求拥有像海顿的早期四重奏或他自己的晚期四重奏所需的技术能力，然而所有的声部都使演奏者能“愉悦”地加以演奏。

在这一时期流通的四重奏作品的数量是十分惊人的，由于这是一种全新的类型，巴黎和伦敦的出版中心印行的作品来自于本地作曲家，也来自整个欧洲。在巴黎，戈塞克的四重奏和皮埃尔 · 瓦雄（1753—1823）的第一部四重奏集都出版于 1770 年；而圣–乔治骑士的第一部作品集则于 1773 年问世；让 - 巴蒂斯特 · 布雷瓦尔（1753—1823）——这是一位著名的大提琴家和一部重要的大提琴教程的作者——和埃蒂安 · 贝尔纳 · 约瑟夫 · 巴利埃尔（1748—1816？）则都在 1776 年出版了首部四重奏集。在活跃在巴黎的外国作曲家中，必须提到朱塞佩 · 康比尼（约 1746—1825？）。他在大约 1773 年从意大利来到巴黎，在随后的三十五年中勤于创作，尤以器乐创作最获成功，其中以一百七十四首弦乐四重奏和超过八十首交响协奏曲闻名于世。在一开始，康比尼曾采用四乐章的形式，但很快就回归到了常规的形式上。在 1776 年之后，他的两乐章的四重奏在西欧极为盛行。然而，在其创作生涯的晚期，康比尼又回归到了早期的实践：三乐章和四乐章的形式一度重新占了上风。康比尼的四重奏大多采用竞奏风格［*concertante*］，这要求所有乐器都有相当高的技术能力，尤其是小提琴声部——这或许因为小提琴是康比尼自己擅长的乐器之故。

伦敦的情形与巴黎相似，这里同样有一个庞大并且正在成长的室内乐市场。150 然而这一市场却被外国音乐家克里斯蒂安 · 巴赫和阿贝尔主宰着，而本土作曲家（如托玛斯 · 阿恩）则主要写作独奏键盘乐作品和三重奏鸣曲，他们似乎很难触及到更为复杂的乐器组合形式。巴赫的四重奏和五重奏通常将弦乐器和一件管乐器结合在一起，这些作品和他的奏鸣曲一样，大多为两个乐章。毋庸置疑，这一时期在伦敦产生的最优秀的室内乐作品是阿贝尔的四重奏，它们融合了伦敦和巴黎风行的一切手法精湛、旋律优美的元素。

和前面讨论过的博凯里尼的四重奏集不同，阿贝尔的四重奏作品 Op. 12 并

非既是四重奏又是交响曲，而是完全为室内乐而写的。这些四重奏无一例外都是三乐章的形式，第一乐章为三部性的奏鸣曲式，如歌的慢乐章简短优美，末乐章为快速或中速的回旋曲或 *Tempo di Menuetto* [小步舞曲速度]。它们的织体并不总是建立在对话动机以及旋律或片断在声部间交替陈述的原则之上——即竞奏原则；而是传统的，通常用两到三个上方声部构建出旋律 / 模仿关系，而用低音做支撑。尽管大提琴也有快速的独奏经过句，但最低声部的写作显示出通奏低音依然强大的影响——在阿贝尔的几首四重奏当时的版本中，大提琴声部上还印有数字标记。中提琴声部表现出更大的独立性，并经常被运用到三声部的模仿运动或与第一或第二小提琴成对的三度、六度经过句中。两把小提琴承担了绝大多数的旋律部分和过渡性段落，这两种作用不相伯仲，即使没有太多炫技段落，但效果仍然明亮动人。

就采用节奏动机造成的旋律紧张感而言，阿贝尔的旋律风格在他那个时代是十分典型的，尽管他的旋律线自由延展，而不是依靠动机的重复和发展。这样就使如歌的线条给予听众十分优雅多变的印象——而这正是当时的公众口味。他的织体呈现出某种给人印象深刻的、有时巧妙地糅合了抒情性和快速、音阶式的跑句的对比效果。他的结构具有某种并非由于内在的艺术需求、而是来自 1770 年代通行惯例的必然性：后者最终失去了公众的欢心并被超越了。

维也纳也和欧洲其他任何地方一起迎来弦乐四重奏的繁荣，那些当时被演奏的四重奏（以及将要在第三部分讨论的海顿的 Op. 1 和 2，约 1759 年）也无疑是这一体裁最早的传世作品。这一时期维也纳的四重奏和源自伦敦与巴黎的同类作品相比有惊人的不同——这一不同源自外部，它其实反映了维也纳人对交响曲中乐器的处理方式和别处（或者说是曼海姆乐派）的差异。海顿的某位有趣的同时代人为我们提供了一个实例。人们对卡洛 · 德 · 奥尔多奈知之甚少，只知道他于 1760 年代至 1770 年代之间在维也纳活动，在海顿的清唱剧《托比阿的归来》的首演中担任第二小提琴的首席。他创作过许多乐队交响曲、大量室内乐和两部歌剧。《六首四重奏》（Op. 1）被认为作于 1760 年代中期，它们的写法似乎比那些巴黎或伦敦的作品更好地显示出旧有的技术如何适应新的体裁。全部六首四重奏都采用教堂奏鸣曲的“慢 / 快 / 小步舞曲 / 快”的四乐章布局，开始的慢乐章实际上成为了快速的第二乐章的长长的引子，而后者的内容往往是严肃的赋格形

151

式。在运动的低音之上三个上方声部之间的模仿显示出这种风格和巴洛克时期的三重奏鸣曲或四重奏鸣曲［*sonata a Quattro*］是何等近似。这组四重奏中第一首的第一乐章（Op. 1，No.1，*ACM* 19），从巴洛克风格向以一种节奏音型♫ ♬..为基本特性的新风格迈出了巨大的一步。这一音型逐渐与规模较大的旋律区分开来，并且宣示出自己的生命力，正如它越过悦耳的和声背景从一件乐器踱步到另一乐器。这一技术在维也纳室内乐中占有核心地位，不仅贯穿海顿、莫扎特到贝多芬的创作，也是从奥尔多奈到舒伯特和施波尔都一贯沿用的。

作为一位在同时代人的评价中比奥尔多奈高得多的作曲家，弗罗里安 · 莱奥波德 · 加斯曼（1729—1774）在意大利接受音乐教育。他的四重奏一般不像奥尔多奈的作品那样富于对位性和动机性，但它们仍然表现出维也纳风格所特有的对乐器相互关系的微妙感受，正如我们所看到的，这种感受可以使莱奥波德 · 莫扎特在闻听他儿子的作品时潸然泪下。

约翰 · 巴蒂斯特 · 万哈尔（1739—1813）的大多数四重奏都产生于这一时期，其风格流畅，比奥尔多奈的更加现代，他对于优美旋律和活泼节奏的重视甚于动机模仿的技术。这些四重奏的手法各个不同，一般来说取决于写作对象的偏好：这一组完全是第一小提琴居于支配地位，而那一组则采用对话风格，还有的在所有的慢乐章中都为每件乐器设计了长长的华彩段。在海顿、莫扎特和迪特斯多夫与和万哈尔一道演奏四重奏时，是不可能对这些迷人的作品无动于衷的。

在这一时期，巴黎和伦敦还出版了许多非常规组合的四重奏。最常用来代替第一小提琴的是长笛或双簧管，许多乐谱的封面都印着“为长笛或双簧管、小提琴、中提琴和大提琴而作的四重奏”。非常规组合的四重奏的兴起比弦乐四重奏要略微晚些，主要盛行的时间是 1770 年代和 1780 年代，其最重要的作品出 152
自弗利德里希 · 施温德尔（1737—1786）和万哈尔的手笔。

弦乐五重奏

那些为更大型的乐器组合而作的作品都属于面向公众的音乐，因为乐队作品和室内性作品之间的区别并不是严格地由编制决定的。关于较大的乐器组合

存在大量文献，尤其是由一个弦乐四重奏组加上一件乐器（通常是非弦乐类乐器）构成的五重奏。数量最巨的是博凯里尼的为两把小提琴、中提琴和两把大提琴而作的五重奏，其中最早的作品在 1771 年出版。这些作品都是为博凯里尼自用而作，因而第一大提琴声部总是被安排成一件独奏乐器，出现在最高音区。大提琴的巨大音域带给作曲家一种织体上的可能性，即其四个上方声部中的任何一个都可能成为主导声部，从而构成一种稀薄而美妙的音响效果。博凯里尼的风格极端多变，很难用简简单单地几句话概括出来，但或许他最突出的特点可以在慢乐章中发现：简朴的和声被饰以富于想象力的各声部装饰音、颤音和琶音。他经常让一对乐器奏以三度和六度，并且偏好将单一的和声延续至爆发的关节点上。他在西班牙的岁月获得的影响可以在大量包含舞曲因素的乐章中发现：这既明显地体现在标题上（例如“凡丹戈舞曲”[*Fandango*]），也简单地表现在节奏或和声色彩上。在他的创作早期，即 1780 年之前，博凯里尼按照通行的曲式写作，但他的晚期作品中却包含着一些最不同寻常的结构布局。

声乐

我们在快要结束对这一时期私人音乐的讨论之际，不可能对声乐不置一词。无论是在维也纳、柏林或伦敦，无论是为中产阶级的沙龙[*salon*]、宫廷或者是为在沃克斯豪尔花园举行的公开音乐会，这时的歌曲远比它在不久的将来的形态简单。它们还是写在两行谱表上，而较低的那行既可供通奏低音兑谱，也可供键盘演奏者左手弹奏。正如对歌词的选取大多根据其表面的文义、并且通常由业余的诗歌爱好者撰写一样，歌曲的音乐也常常是极度简单的，一般不过是一首好听的旋律配上与之相宜的和声，结构也十分简朴。莱奥波德 · 霍夫曼、约瑟夫 · 安东 · 斯特凡（1726—1797）、卡尔 · 弗里贝尔特（1736—1812）的维也纳歌曲，或克里斯蒂安 · 巴赫为沃克斯豪尔花园而写的歌曲，尽管被视为一种大众音乐，但同时也给演唱者带来微妙的乐趣。此时的歌曲仍然以获得尽可能多的公众喜爱为目的，因而它的含义是较为肤浅的。

153

比较复杂的是在这时开始流行的叙事诗配乐。长大的、诗节众多的古老叙事



音乐在每一个富有的上等阶级年轻女性的教养中占有重要地位。这幅1782年出版的名为《歌声》[*Le Chant*]的版画很可能是在描绘一堂声乐课的情形。

诗最初可能是以分节歌的形式广为传唱，但舞台歌剧对这一时期作曲家的影响明显盖过了历史传统。他们尝试在他们的音乐中去表现朗诵时的各种情绪，如果有可能还要去加强它。此类作品大多为通谱歌，运用速度、调式、节拍、织体和调性的变化去增强歌词中的戏剧性的情感冲击力。事实上，作曲家对词语的戏剧性是如此重视，以至于在十八世纪最后二十五年开始运用一种渐进式的调性布局——例如，用和开头不同的调来结束作品似造成诗歌中描绘的旅行的距离感。很明显，在这样的作品中，大众音乐和家庭音乐之间的区别在大多数时候是十分微妙的，至少是难以辨别的。正像演唱叙事歌曾经是游吟歌手为中世纪城堡大厅中的人群表演的一种娱乐一样，在十八世纪晚期，歌曲也越来越成为一种大众艺术。

第九章
音乐会与教堂音乐

154 在1760年之前，某些明显的地域特征已经开始出现于早期的交响曲中，而这些特征同样也出现在奏鸣曲、协奏曲和歌剧序曲的前身之中。在1760年后，原来存在于这些体裁间的差异进一步消失了：乐队编制倾向于更加规范，通常由四个弦乐声部再加上两支双簧管和两支圆号组成；慢乐章没有管乐器，只由弦乐演奏；华丽风格的气息短促的、动机性的旋律让位于更为悠长而流畅的、较少张力的线条；奏鸣曲的曲式因为作曲家更加注重结构的可听性而变得更为清晰。例如，再现部开始之处已经成为重要的结构关键，而非像过去那样仅意味着调性的回归。当然，在1760年代，许多作曲家从一开始还是牢牢地扎根于巴洛克音乐的实践，在他们的创作中许多前一时代的遗风尚可寻见。然而不管怎样，这仍是一个巴洛克的几乎所有印记都开始消亡、“古典主义的”交响曲迈向完全成熟的阶段。

“古典主义的”交响曲的出现

维也纳
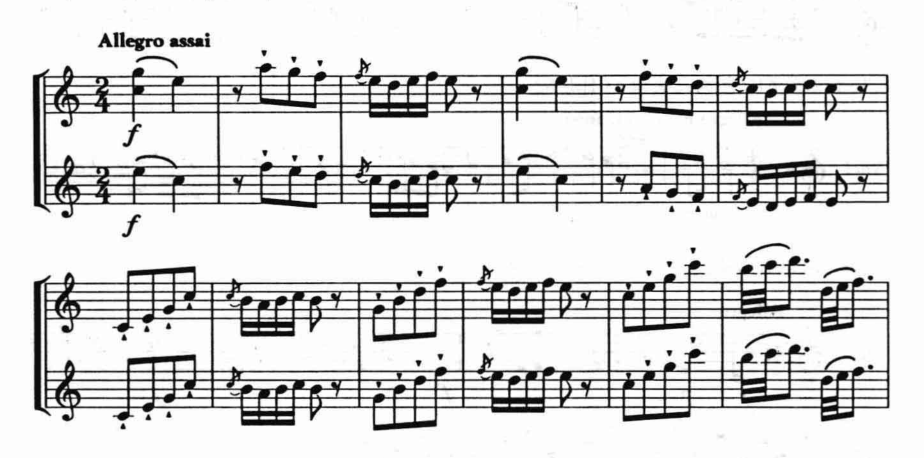
维也纳乐派的交响曲作品以一种在二十年前几乎无法想象的方式开始主宰音乐界。瓦根塞尔是一位大多数交响曲都创作于前一时代的老一辈作曲家，但他在1760年代写出了他最为成熟的作品。可以预料的是，这些作品在大量细小而富于节奏性的精致旋律细胞上显示出华丽风格的极深影响。他的交响曲总

是包含三个乐章，而在大多数情况下，末乐章通常是一个带三声中部的小步舞曲或一个小步舞曲速度［*Tempo de Menuet*］的乐章，就如同在他为独奏键盘而作的嬉游曲中那样。他的乐队写法没有太大变化：他保留了小提琴主导的织体，略带些其他乐器的伴奏音型。有时，在弦乐的上方声部可以发现某种类似三重奏鸣曲的关系。但在这一时期出现了某种要将中提琴从一贯以来的低音乐器伴奏地位解放出来的倾向，偶尔地，也让中提琴自身作为低音乐器出现，甚至在乐段之间流露出经过修饰的明确音型。 155
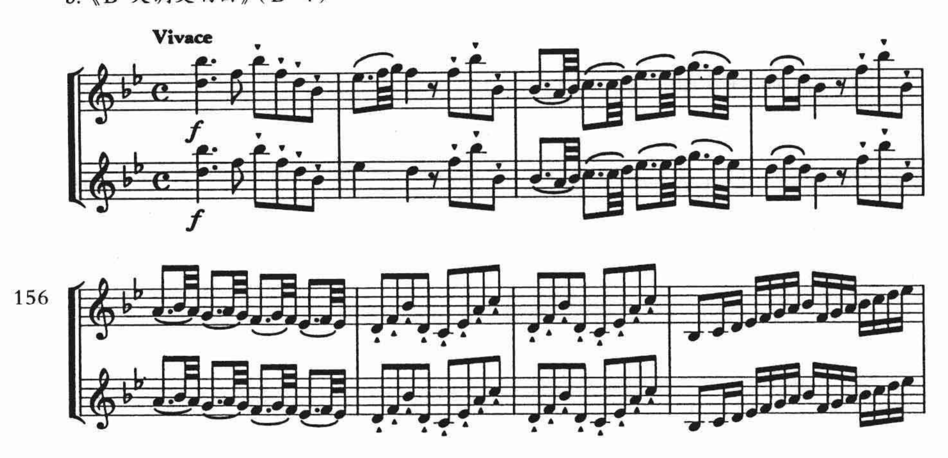
凭借一群在1729—1739这十年间出生的作曲家，维也纳在交响音乐创作方面的先锋地位日趋稳固。弗罗里安·加斯曼、约瑟夫·海顿、卡洛·德·奥尔多奈、约翰·乔治·阿尔布雷希茨贝尔格（1736—1809）、米夏埃尔·海顿（1737—1806）、莱奥波德·霍夫曼、卡尔·迪特斯多夫（1739—1799）和约翰·万哈尔等一批最重要的作曲家在维也纳活动并迅速成功，他们如群星璀璨般无比耀目。他们的创作风格显示出和瓦根塞尔以及大多数前一代交响曲作曲家极大的不同。这一转变更多地体现在具体乐句间的相互关系、而非总体结构或乐队写法上，在旋律的宽广幅度和平衡性上表现出突飞猛进的发展。下面的例子展现了在1750—1770年间独步维也纳宫廷的音乐家瓦根塞尔的两首交响曲开头的旋律素材。

谱例Ⅸ—1：G.C. 瓦根塞尔

a.《C大调交响曲》（C3）
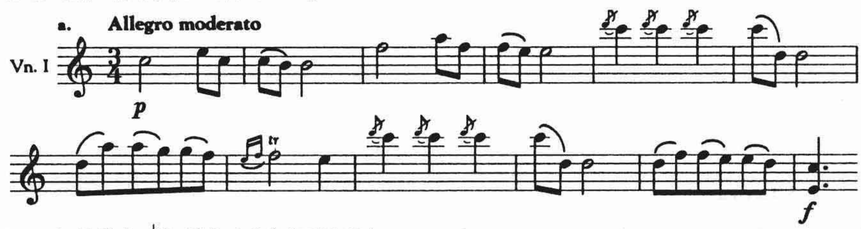


b.《B♭大调交响曲》(B♭4)



连续的、小幅度的对比造成了一种高度的变化性,但这一效果被大量素材的直接反复所削弱。与之相对,以下列出了新一代作曲家交响曲中的三处开场:

谱例Ⅸ—2
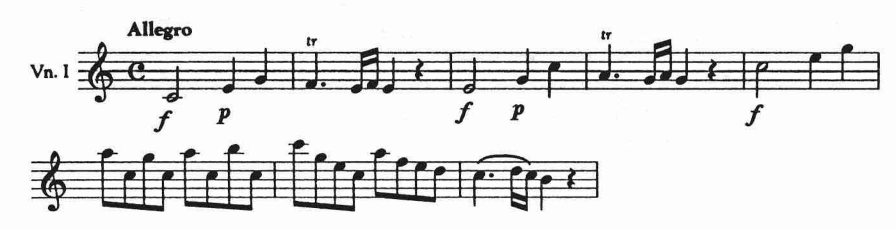
a. C. 迪特斯多夫《C大调交响曲》



b. F. 加斯曼《B♭大调交响曲》(Hill 62)
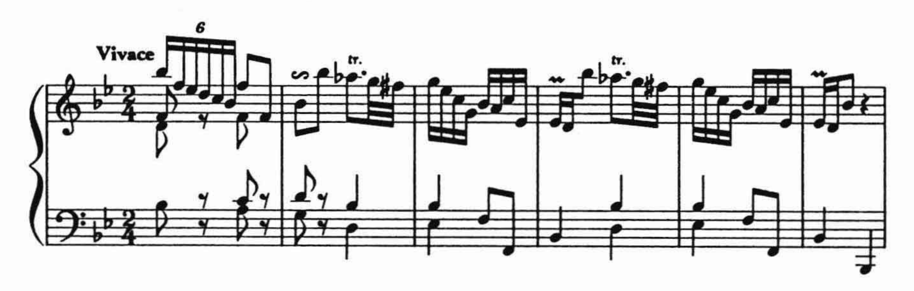


c. J. G. 阿尔布雷希茨贝尔格《C大调交响曲》



迪特斯多夫交响曲开头引人注目的旋律由三个相等的四小节乐句构成，每一个又都是由 2+2 的乐汇组成。在开始四小节，旋律型以变化的形式反复，并且十分显著地建立在前后相继的关系之上。接下来的两个四小节乐句除结尾外完全相同——前者结束在Ⅴ级到Ⅵ级上，后者则是Ⅴ级到Ⅰ级。这种由 **a-b-b** 的 157 三乐句构成的乐段是和埃马努埃尔 · 巴赫相接近的，甚至在后者最早出版的作品中已可窥见端倪（见谱例Ⅸ—3）。很明显，迪特斯多夫的例子更为长大并被明显的终止式和反复记号区分开来。然而，由于其旋律的属性是交响化的风格并由此更加简练，因而所带来的指向结尾的动力感甚至超过了巴赫的例子；其调性意味并未因受埃马努埃尔 · 巴赫个性化语言的影响而发生扭曲；此外，还通过大大延长终止式而突出了戏剧性。情感风格经常使用延缓终止式的手法（参见谱例Ⅲ—14，本书第 69 页），但在这里，延缓的终止式对好几种调性都有倾向性，而非仅仅在单一调性内部转移并被加强。

谱例Ⅸ—3：C. P. E. 巴赫《普鲁士奏鸣曲》，第二首，第一乐章



加斯曼和阿尔布雷希茨贝尔格的例子在 2+2+4 的句式结构和半终止的尾声上十分相似，但加斯曼优雅的变化性和精心设计的高潮给予旋律更大的流动性。这三个例子都比早期的交响曲表现出更大的对音乐织体各种构成要素之间的均衡的关注：节奏的活跃性和动机的反复相平衡；更快的和声节奏造成更加丰富的和弦变化。总之，在较早的交响曲中被提倡的特点——节奏活力——如今已开始失去其首要地位了。这一时期的维也纳作曲家将如歌的旋律引入到交响曲中，其在乐句结构上更接近诗歌的诗节形式，而非来自特定舞曲节律（如小步舞曲）的周期性结构。

阿尔布雷希茨贝尔格的例子是十分有用的，因为它的旋律素材接近动机“封

闭”（即：并不需要持续和延伸）的早期风格，并且以上升的线条最为典型。这里展示的部分的显著之处在于其进入最后四小节的突发性，这和平淡无味的 2+2 开头乐句形成了很大对比。

曼海姆

作为交响曲创作的中心，曼海姆在这一时期仍然十分重要，它继续保持乃至推进了约翰 · 施塔米茨所确立的准绳。在被称为曼海姆的第一代作曲家中，约翰 · 施塔米茨卒于 1757 年，菲尔茨卒于 1760 年。最执著于坚持帕拉丁选侯宫中流行风格的里希特在 1769 年也离开了曼海姆，前往斯特拉斯堡大教堂担任乐长的职位。而身为剧院乐长的霍尔茨鲍尔在整个 1760 年代和 1770 年代开始时依然作为一位交响曲作曲家而活动着。
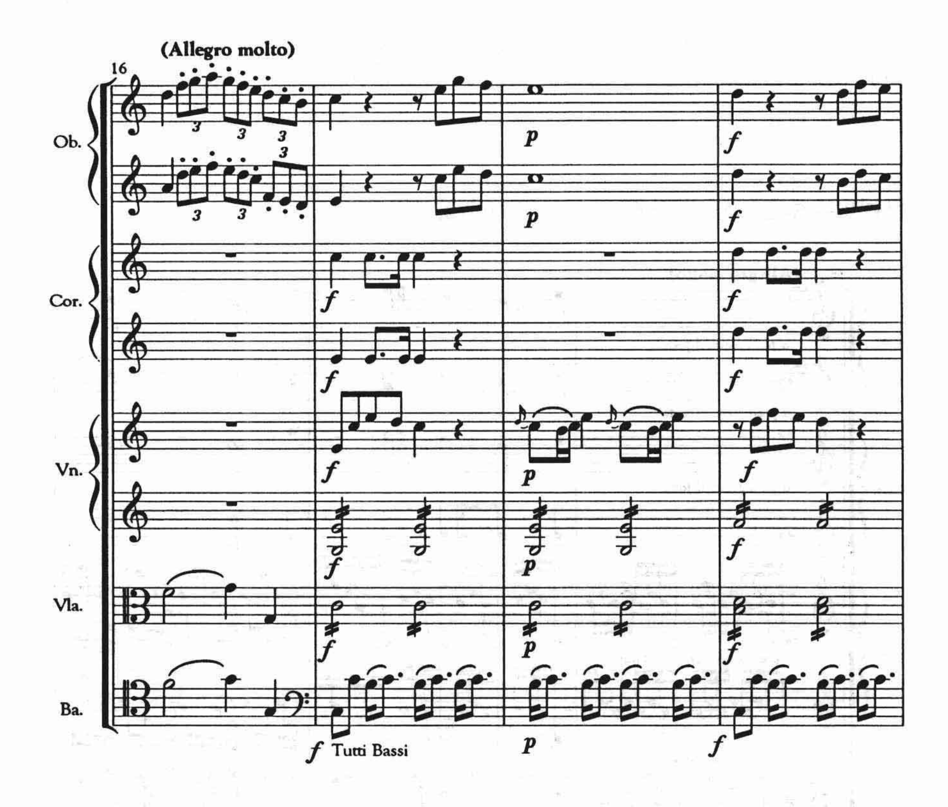
158

曼海姆的第二代作曲家在他们交响曲的创作中反映出这类体裁重要性的持续增长。克里斯蒂安 · 康纳比赫（1731—1798）从 1774 年起担任曼海姆宫廷的器乐指导。他在非常年轻时就蒙受选侯的青睐，侯爷送他去罗马，在 1750—1753 年间随著名的约梅利学习。就像他的前任约翰 · 施塔米茨一样，康纳比赫在 1760 年代和 1770 年代早期数次去到巴黎，在此确立了一位受欢迎的作曲家和演奏家的声名。在莫扎特 1778 年旅居曼海姆时，康纳比赫一家对他十分慷慨友善，极尽地主之谊。莫扎特在此时创作的一首键盘奏鸣曲中织入了一幅康纳比赫的女儿罗莎的音乐素描——后者曾随他上过钢琴课。但是，即便康纳比赫在宫廷中有如此显赫的地位和重要的影响力，莫扎特在曼海姆谋求一个职位的努力也依然全无着落，这也许仅仅是因为康纳比赫不愿得罪别人而为自己树敌。

康纳比赫在各种音乐类型（包括歌剧和芭蕾音乐）的创作上都有大量成果，但现存作品中数量最巨的是器乐——交响曲和室内音乐。通常评价苛刻的莫扎特一家在承认康纳比赫作为指挥家的天才的同时，毫无顾忌地批评他的作品。莱奥波德在一封写给儿子的“我曾告诉你”［I told you so］的信中，称康纳比赫为“一位可怜的不入流的交响曲作曲家”（《书信集》，1780 年 4 月 6 日），并且说，“我向来不喜欢曼海姆的作品。乐队很好……但在演绎上并非那样真切动人。”（1780 年 11 月 8 日书信）然而沃尔夫冈则称他为“我所听过的最好的指挥，”（1778 年 7 月 9 日书信），在 1780 年还流露出认为康纳比赫的作品正在进步的观点。康纳比

赫 1760 年代早期的交响曲是四乐章的，但在他第一次访问巴黎（1764）前后，三乐章交响曲成为了标准的格式。正如别的曼海姆乐派的作曲家一样，这些早期的作品在其旋律写作上别无特出之处。正像约翰 · 施塔米茨的惯用手法一样，这些作品都倾向于以弦乐上整齐划一的“第一弓”[*premier coup d'archet*]而引人注目，但在乐队处理上则显露出海顿和莫扎特的影响。虽然康纳比赫的旋律风格仍然基于动机的使用，但他以某种复调手法来处理——去填充织体中的空隙并相互形成对位——以取得更大的效果（参见谱例Ⅸ—4）。

谱例Ⅸ—4：C. 康纳比赫《第二十二交响曲》，第一乐章 159
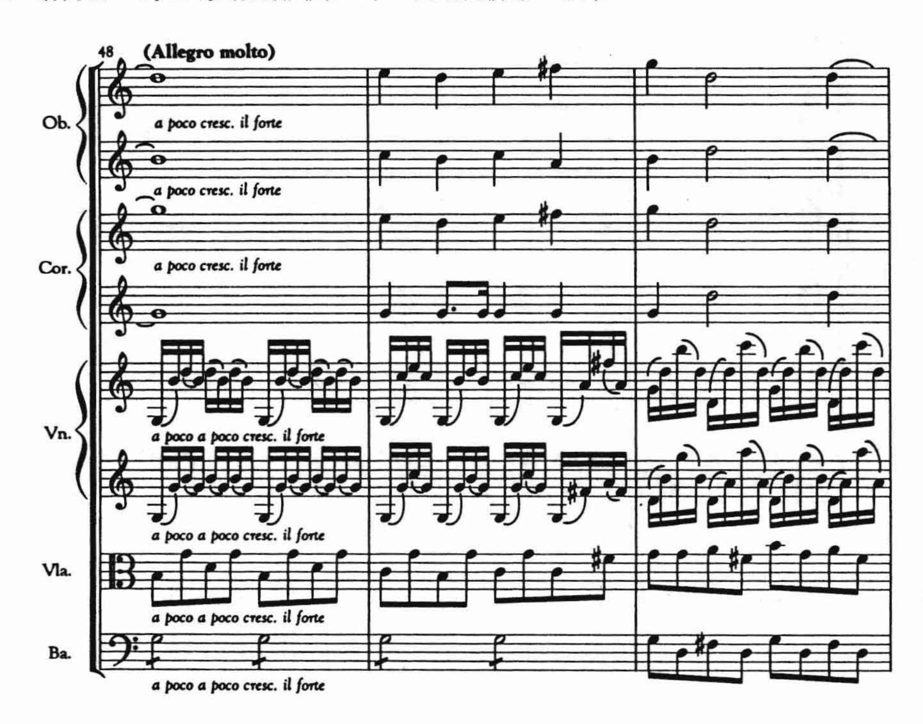


弦乐的写法一方面不那么依赖弦乐织体的持续性，另一方面又不时地倾向于演奏的技巧性。在《第二十二交响曲》中，第一和第二小提琴的琶音段落不仅从一个较为简易常见的弦乐主题延伸而来，也同样是为了拓展三个弦乐声部上琶音和弦的和声效
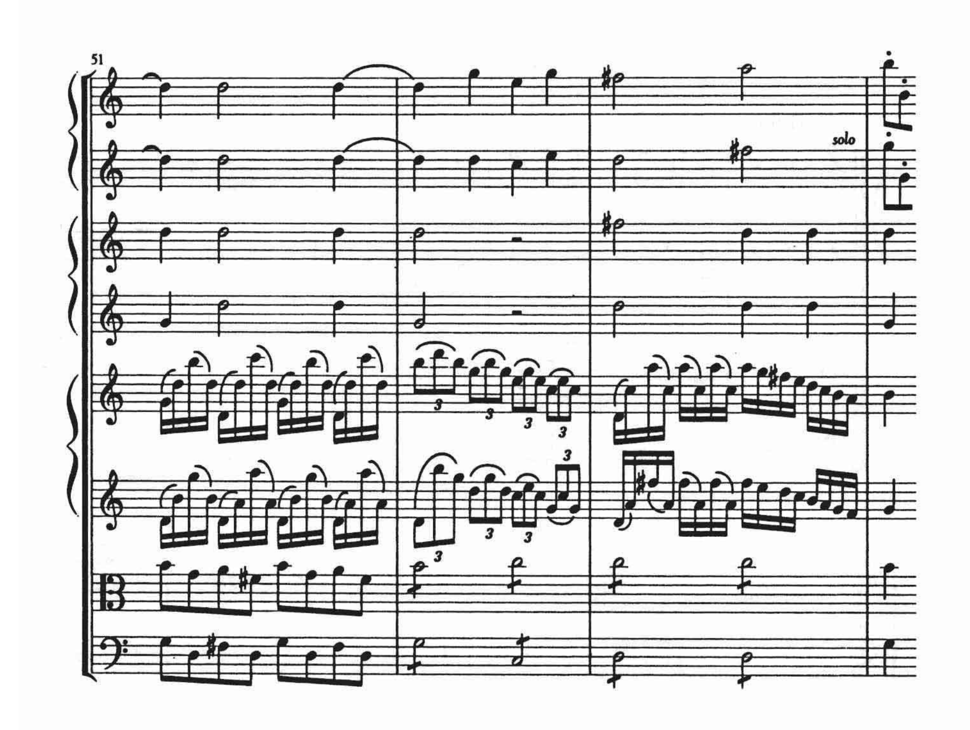
果(见谱例Ⅸ—5)。总之,他对乐队的使用是丰富而有效的,并且尽管别的评论者认为他的作品缺乏灵感,但在他 1760 年代初以后的作品却向我们展示出某些面向未来的尝试。别的曼海姆作曲家——像卡尔·约瑟夫·托埃斯奇(1732—1788)、恩斯特·艾希纳(1740—1777)、弗朗茨·贝克(1730—1809)或卡尔·施塔米茨(1745—1801)——都很少像他那样表现出对交响曲色彩感的探索。

巴黎

从十八世纪中叶开始,曼海姆和巴黎之间的交融和联系是越来越紧密了。几乎所有的曼海姆作曲家都在巴黎呆过一个时期,在那里作为著名演奏家和作曲家收获了名誉和金钱。许多曼海姆作曲家都安排他们的作品在巴黎出版。还有的人(例如里希特和贝克)则定居于法国,在此工作和教学,并进而传播着"曼海姆的"风格。

160 **谱例Ⅸ—5:C. 康纳比赫《第二十二交响曲》,第一乐章**
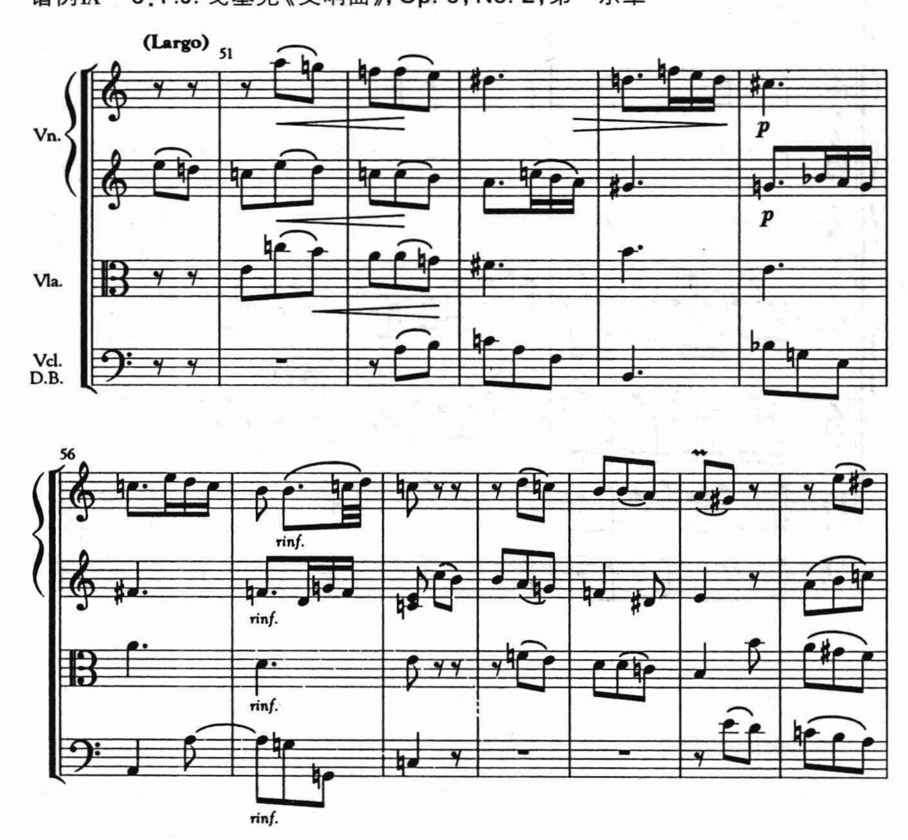




因而，这一时期的巴黎为交响曲的发展提供了最佳土壤是丝毫不足为怪的。

弗朗索瓦–约瑟夫 · 戈塞克无疑是这一阶段法国最重要的器乐作曲家，他有着漫长而多产的一生。如前所述（见第 86 页），戈塞克的 Op. 3 和 Op. 4 的一系列交响曲分别出版于 1756 年和 1758 年。1760 年代早期问世的 Op. 5 的六首交响曲套曲依然包括了小步舞曲乐章。全部六首作品的乐队配置都需要至少两支长笛和两支圆号，就像弦乐声部一样是必须的。下一组作品，即同样于 1760 年代早期问世的 Op. 6 却大相径庭：头三首是混合了管乐指定声部和可选声部的交响曲，而 4、5、6 三首则是四声部交响曲［*sinfonie a quattro*］，或称之为带通奏低音的弦乐四重奏交响曲。它们交替采用三乐章和四乐章的形式，甚至包含赋格乐章。戈塞克还在诸如下例（谱例Ⅸ—6）这样的片断中拓展和声语汇，这在 1762 年是极不寻常的。

161

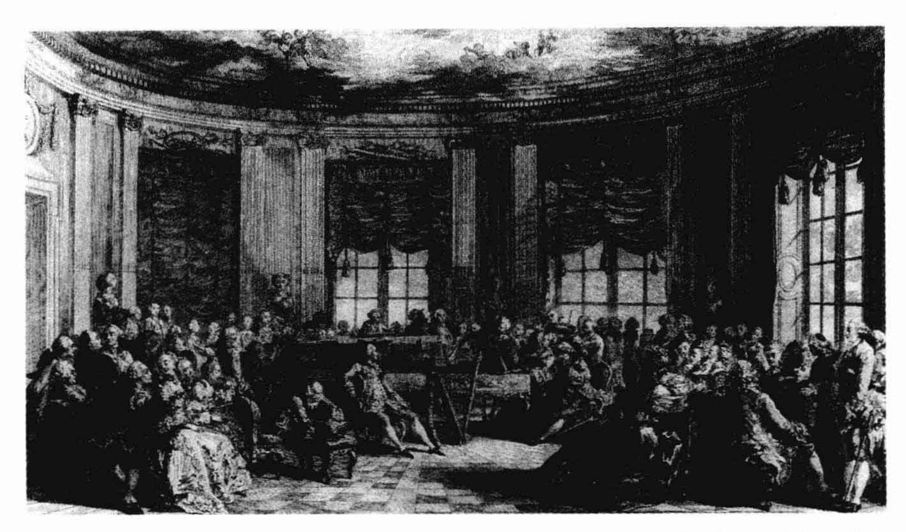
谱例Ⅸ—6：F.J. 戈塞克《交响曲》，Op. 6，No. 2，第一乐章



在这首作品的慢乐章中，戈塞克在一个固定音型［*ostinato*］伴奏内对不协和音的运用，成为了科雷利、维瓦尔迪的巴洛克技术语言与年轻的莫扎特（1765 年的《E♭大调第一交响曲》的慢乐章）之间的清晰过渡，后者必定在戈塞克 1764—1765 年从巴黎到伦敦的大巡演中聆听过这部作品（参见第 206 页，脚注 2）。

162

戈塞克从这一时期开始创作的其他交响曲包括 Op. 8 的三部乐队作品（1765）、Op. 9 的三部乐队三重奏（1766）和 Op. 12 的六首乐队交响曲（1769）。他还出版了一大批没有作品编号或包含在有其他作品的合集中的交响曲。尽管戈塞克在他的作品中对对位和赋格的使用十分自由，他的乐队三重奏交响曲却十分有趣地具有明显的单声风格，这表明施塔米茨的影响在这位作曲家别的作



一场在圣·布利松伯爵夫人［Comtesse de Saint Brisson］家中的音乐会。画家奥古斯丁·德·圣·奥班［Augustin de Saint Aubin］清楚地描绘出许多优雅的观众不置可否地聆听正在演奏的音乐。

品中并无如此广泛的印记。

虽然戈塞克在当时的地位是无人可及的，但西蒙·勒·杜克［Simon le Duc，1742—1777］却完全可以从当时无数活动在法国的小人物［*petits maitres*］中脱颖而出。和戈塞克不同，勒·杜克的交响曲为数极少并且生年短促，但他的作品却展现出1770年代晚期巴黎交响曲创作的极高水准。在这一时期，以约翰·施塔米茨的作品为代表的曼海姆乐派的影响已经被完全消化吸收并变得难以辨认了。管弦乐手法和短小的旋律动机乃至乐器的运用都面目全非了。乐队的配置和弦乐上整齐爆发的"第一弓"［*premier coup d'archet*］依然是巴黎人值得骄傲的亮点，而力度的渐变越来越多地见于勒·杜克的总谱。弦乐的快速片断带来更大的炫技效果，而乐队内部的织体则因声部间简单的对位关系而更加丰富。虽然织体的变化仍然是作品最重要的特征之一，但由于相同织体持续时间的加长，这种变化不那么频繁了，由此避免了繁琐夸饰的印象，而创造性地代之以一种大气和庄重。 163

路易吉·博凯里尼的头六首交响曲由巴黎的出版商拉·谢瓦尔蒂耶［La Chevardière］出版于1771年。这些写于西班牙的作品在风格上相当程度地受到

地域条件的影响：由于博凯利尼的乐队要大大小于曼海姆、巴黎和伦敦的编制，这使得他通常只能给每个声部一件乐器，因而，这些交响曲和他的室内乐之间的关联远较其他人的密切。独奏片断通常遍布于每件乐器，这就要求其演奏者的技术要大大优于前面提到的别的作品的情形。这些作品的总谱变化无常：编制最大的一首（第2首）需要2把主奏小提琴、2把乐队小提琴、中提琴、2把大提琴、低音提琴、2支双簧管和2支法国号。在将低音提琴和大提琴声部划分开来方面，博凯里尼远远走到了时代的前面。
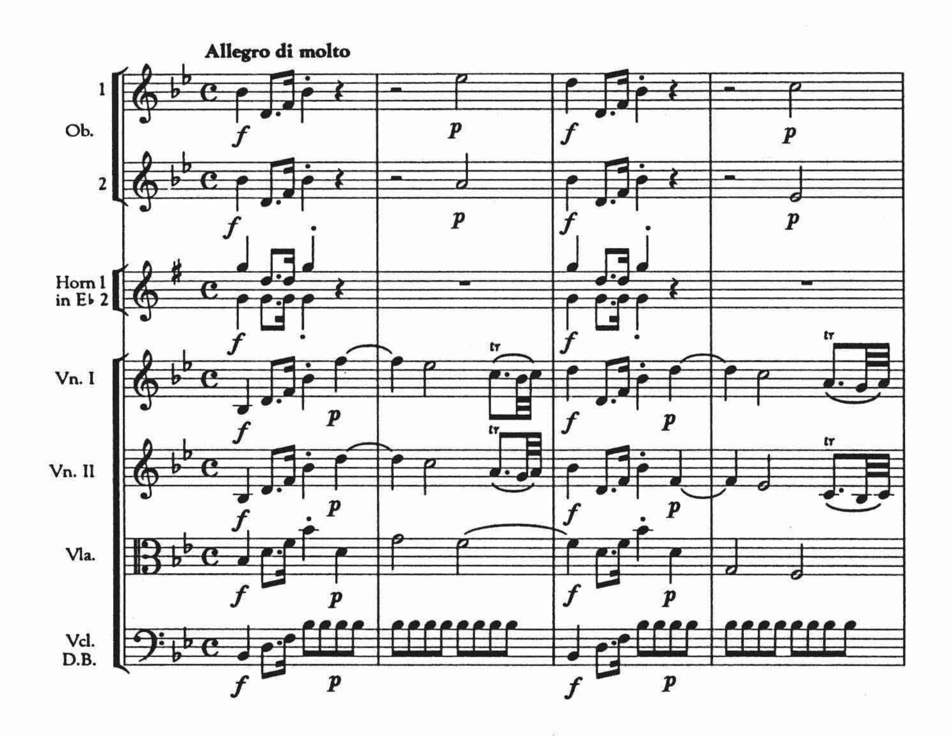
伦敦

这一时期伦敦的交响曲界还基本掌握在两位外国作曲家阿贝尔和克里斯蒂安・巴赫手中。他们耀目的成功导致像威廉・波埃斯、托玛斯・阿恩和凯利伯爵托玛斯・艾斯基纳（1732—1781）这样的大师的作品迅速被遗忘，虽然这五人在1760—1780年间都创作了大量的交响曲。波埃斯和阿恩强烈地受到亨德尔这位逝世于1759年的英国音乐界主宰以及同时代意大利作曲家的影响，并且在交响曲和序曲的概念上也相互关联。（在英国，法国和意大利序曲仍然同样受欢迎。）托玛斯・艾斯基纳由于曾是约翰・施塔米茨的小提琴和作曲学生，比其他任何英国作曲家都更直接地受到曼海姆风格的影响。当他1756年从德国回到苏格兰时，许多与之相随的前瞻性实践使他的作品不同于当时伦敦的许多主流作曲家的创作。然而，尽管英国本土作曲家的许多作品不乏闪光点、创造性和力量，最后还是巴赫和阿贝尔的作品风靡了伦敦，成为标准的成功之作。靠着优美宜人的旋律线条、无论快速或慢速乐章都透着的亲切简单的优雅趣味以及偶尔闪现的活泼快速的技巧性音阶经过段，这些作品代表了这一时代伦敦和巴黎趣味的完美综合。

在阿贝尔最晚创作于1761年代初的交响曲中，显示出对富于最大限度对比 164 然而又整体趋于平衡的开头写法的完全掌握，这在后来几乎被视为一种莫扎特式的典型语言。此处，在一个持续音上，强奏、齐奏、上行的琶音与弱奏、下行级进的旋律形成对比，这一整体效果出现了两次。在第3小节里，先前的琶音运动被移高了三度，而与之呼应的那个下行旋律被移低了三度。这种运作方式所体现的正是作曲意义上的平衡感。事实上，作曲家针对音乐自身（提供给

他的）能量所表现出的理性控制，帮助创造了整部交响曲的结构力呼之欲出的含而不露的效果。如果我们仅就“古典主义”一词通常在音乐中所指的意涵观之，那么在这四小节中这种精义是相当隐晦地呈现出来了。

谱例Ⅸ—7：C. F. 阿贝尔《交响曲》, Op. 1, No. 1, 第一乐章



而克里斯蒂安 · 巴赫通过他的交响曲显示了这二十年时间中发生的变化：略带意大利因素的曼海姆风格让位于更新的“古典主义”风格。Op. 6，No.3 的《E$^{\flat}$大调交响曲》（*ACM* 20）作于 1762 年他从意大利前往伦敦之前。例如，这部作品三乐章的结构还反映出对意大利模式的某种留恋，而第一乐章中旋律和动机素材琳琅满目般地纷呈，又更多显示出曼海姆乐派而非萨玛尔蒂尼式的流畅的形式特征。像克里斯蒂安 · 巴赫许多早期的交响曲一样，这是一首洋溢着创造性的作品，其中彼此相似又很少雷同（即使是在呈示部和发展部之间）的乐思层出不穷：开头两小节的号角音型在再现部里重又出现（第 77—78 小节）；

165

第 20—24 小节则重现在第 87—91 小节；第 97—99 小节是对第 36—38 小节的回现。这种直接的再现与其说是结构上的不如说是某种装饰性素材——例如，第 3—4 小节在第 5—6 小节又出现，尽管之后再也没有被听到过。这是一种通过变化反复和暗示［allusions］发展素材的手法。这样，在双竖线之后，后半段以新材料开始（这是克里斯蒂安 · 巴赫的奏鸣曲式作品惯见的结构特征之一，而作为他的学生，莫扎特却并不常用），这个乐句先前没出现过，尽管其后的乐句与第二调性区域开始的素材密切相关。与此相似，第 60—63 小节的旋律素材在呈示部中也没有预示过，但是随后所跟的材料也与先前的材料关系密切。在再现部中，克里斯蒂安 · 巴赫展现了他的创造力，虽然几乎没有依据既定的路线陈规，但一切元素都充满了活跃的想象力并完全掌握在一位睿智的大师有力的手中。

在十八世纪的最后几十年，可以发现大量为不同乐队和不同欣赏口味的听众而写的作品产生，一如它们在十七世纪的祖先那样。克里斯蒂安 · 巴赫为两个乐队而写的三首交响曲在此必须提及，因为它们都属于他最优秀和最受欢迎的作品之列。在这些交响曲中，两个乐队相互对立又合同一致——这是一种十八世纪的 *concerto*［协奏］风格——但作品的基本结构并未受到这种相互关系的影响。

在这一时期的交响曲创作中独一无二的乃是埃马努埃尔 · 巴赫的作品，他的音乐语言已被证明显著地不同于大多数同时代人。如果我们仅就作品数量来看，交响曲这一体裁并非埃马努埃尔最为得心应手的领域：在 1760 年前是七首，而 1760—1776 年间是十一首。事实上，他在交响曲方面最为多产的时期是 1773—1776 年间，在此期间他写了十首：六首为弦乐而作，另外四首则是写给相互协助［*obbligato*］的十二件乐器的。

我们可以给埃马努埃尔的交响曲勾勒出一个大致的轮廓：和他的奏鸣曲一样，他的交响曲也是快 / 慢 / 快的三乐章构成，第一乐章是带某种变化的奏鸣曲式，也是三个乐章中最长大和最复杂的；慢乐章具有近似狂想性的表情，导向第三乐章轻快、短小的终曲。这些乐章常有连结性的片段穿插其间，某些甚至是不间断地连续进行。而埃马努埃尔的奏鸣曲中常见的受欢迎的手法——例如以响亮的重复性的和弦开头，随后跟一个三和弦式的主题，按顺序以原位三和弦的方式呈现简单的调性布局，以及在呈示部结尾处使用反复记号——在他的交响

曲中都找不到踪迹。取而代之的是埃马努埃尔将私人性的、自我表现的情感风格——这种风格随着他年岁的增长变得更加个人、隐秘和原创——转换成了大众化的特质。最后四首交响曲中的第一首（*ACM* 21）作于1775到1776年，在1780年出版时题献给他老主人腓特烈大帝的侄子、后来在他叔叔薨后继任为普鲁士国王（1786年）的弗雷德里克·威廉。这部作品的每一页都是作曲和配器方面的风格示范，但却几乎没有哪一小节是墨守成规的。第一小提琴的开头部分（全音符D以回避强拍的不规则方式逐渐减少时值，成为一个八分音符）是对交响曲引子里那个规矩的号角音型的辉煌而独创的转译，此间那个D音从作为主音的位置变成了和弦五度音。第二次呈现看起来是在比第一次高大三度的位置上，但尽管节奏一致，旋律与和声的功能却截然不同。第三次呈现似乎应该在A音上开始，但却出现在了下属和弦，并且将三音B置于高音位置。通过一个有些夸张的半音片段，在第27小节到达了稳定的第一调性区域，其类似于三重奏鸣曲的织体导向了第34小节上的属和弦终止。在双簧管和大管声部上的独奏段落引出了一段模进，听起来似乎应该是A上的全音阶［diatonic］，但却在到达重属和弦（V / V）之前频繁地变换和声。第49—56小节的模进似乎按照常理遵循了通行的“A^7、D^7、G^7、C^7、F”的和声公式，但在音响上却显得克制和老派，似乎是要回到三重奏鸣曲的形式。在第56小节，强调属调的平稳的调性区域开始，一直持续到呈示部的结束。这个乐章的其余部分也值得给予相当的重视。在创作了这样一个充满如此众多的不规则和惊人之处的呈示部之后，埃马努埃尔清醒地意识到造成平衡的需要，因而这个乐章剩下的部分——中部和再现部——和呈示部保持了直白明了的联系。按既定程序出现的素材以及织体和配器上的重新造型都是微妙而不作惊人之举的。或许在这个乐章中，最富于意匠的，是第一小提琴开场时的那个节奏姿态的频繁展现，即便此时的前景素材是与之毫不相干的（见第27小节的双簧管部分；第35小节的双簧管部分；第44小节的小提琴部分）。 166

尾声仍然具有过渡的作用。值得注意的是：开始的低声部上的B♭是一个完全可以预知的增六和弦的低音。在过渡中，它成为了B♭上的七和弦的根音，由此建立起了E♭作为慢乐章的主调性。

在慢乐章中，长笛吹出的旋律又被中提琴和大提琴低两个八度重复。埃马

努埃尔高度个性化的乐队音响在此与这一时期常见的精致稀薄的织体大相径庭，但仍然和他本人的慢乐章中应有的丰沛音响相去甚远。

167 在 1760—1780 年间，交响曲是盛行全欧的唯一最重要的公众音乐形式。它已成为自足的成熟体裁。复杂替代了简易，老练替代了粗朴，具有表现力和发展性的旋律内容和生动的节奏素材交相辉映，对管弦乐色彩的微妙追求已刷新了过去相对单调的大块音响。

许多著作家曾经认为在这一时期音乐中找到了“浪漫主义临界点”——通常和“狂飙突进运动”相联系——的证据。例如海顿交响曲中出现的小调式就是经常被用来说明这一现象的例子，而为时尚早的大革命飓风的隆隆响声也被推测和这一理念相联系。但是在美术领域占主流的还是对变化和新素材的不断需求，为此艺术家们只是周期性地努力寻求异国情调，却并无革命内涵。与此类似，在强调小调式与“狂飙突进”理论的关系的作用时，并不能将其简单地归结为一种深化音乐表现性能的更重大的急切需求的一部分。因为如果这样，就必须联系乐队语言的提炼、旋律的诗节式结构的发展和所有这一时期音乐的与众不同的方面来进行综合考量，而对这样的分析并不足以得出对“王政统治”[*ancien régime*] 加以革命性破坏的结论，而只能认为在海顿、莫扎特和贝多芬的手中，十八世纪晚期的交响曲被提炼和发展到了极致的巅峰。

交响协奏曲

由公众对于内容表现以及管弦乐色彩的兴趣所造成的最有趣的结果之一是标题性交响曲 [programmatic symphony] 的产生，例如海顿的第六、第七、第八交响曲（*Le Matin* [晨]、*Le Midi* [午]、*Le Soir* [晚]），博凯里尼的 Op.12，其中也混杂了大协奏曲 [*concerto grosso*] 的因素。而交响协奏曲 [*symphonie concertante*] 则是另一类混合的产物，在这种体裁中音乐会交响曲和许多不同的类型交叉融合，最后形成的作品更接近协奏曲而不是交响曲。因而，在这一时期，体裁的相互交融与不同种类乐器组合的作品的互变性 [interchangeability] 成为一种基本的准则，而交响协奏曲的前身至少早在这一术语出现及这类作品流行

之前二十年就可以发现。从1770年起，此类作品遍布全欧。然而，最重要的中心是在巴黎，这里创作的交响协奏曲的数量要超过欧洲大陆其他所有地方（大约只有曼海姆除外）。

一开始，交响协奏曲是为两把小提琴和乐队创作的（这一点很像它的前身大协奏曲）。很快，其他乐器（诸如中提琴、大提琴和长笛）也开始作为独奏乐器。别的管乐器也紧随其后，到了1778年，交响协奏曲也开始成为一类和管乐器独奏家或混合管弦乐队关系密切的作品。莫扎特1778年在巴黎为长笛、双簧管、大管和圆号而作的交响协奏曲是这一时期的典型——虽然由于康比尼的阴谋阻挠从未上演。而另一部为双簧管、单簧管、圆号和大管而作的交响协奏曲（K. 佚作第9号）则很可能是十九世纪人编配的手笔，或者像某些学者认为的那样并非完全出自莫扎特之手。 168

许多这类作品都采用两乐章结构，但相当数量则是更为传统的三乐章形式。第一乐章一般比一首交响曲的首乐章要长大得多。这部分是由于双呈示部的原因，像独奏协奏曲一样，交响协奏曲在独奏者进入之前先由一个乐队的呈示部开始。在旋律素材和交响曲相似的同时，交响协奏曲更注重独奏乐器声部的 *cantabile* [如歌的] 特性，而具有宽广和雕饰特性的旋律经常被运用。在两乐章的交响协奏曲中，第二乐章通常是一个分量减轻了的回旋曲，相对于第一乐章不仅短小，听众的期望值也略微低些。在三乐章的形式中，第二和第三乐章则遵循独奏协奏曲的标准程式。

独奏协奏曲

或许因为公众对炫技的喜好的增长得到了各种形式的满足，独奏协奏曲在这一时期的盛行程度还是和过去一样。最成功的协奏曲仍然以一件乐队乐器来担任独奏的角色。对独奏乐器的选择通常由作曲家自己演奏什么样的乐器来决定，尤其是当他的主要声誉是建立在演绎生涯上时就更加如此。因而，小提琴家弗朗索瓦-伊波利特·巴德勒蒙（1741—1808）、加维尼埃、菲利斯·加尔蒂尼（1716—1796）、安东尼·卡梅尔（1730—1787）和勒·杜克都只写小提琴协

奏曲，但还是有一些作曲家（例如阿尔布雷希茨贝尔格、迪特斯多夫、艾希纳、约瑟夫·海顿等）为各种不同的独奏乐器写作。

巴黎圣灵音乐会［*Concert Spirituel*］的历程为这一时期提供了一份完善的音乐会节目的记录，我们从中可以看见独奏协奏曲所扮演的重要角色。许多音乐会包含两到三部独奏协奏曲，较为突出的乐器包括小提琴（最为流行的）、中提琴、大提琴、长笛、双簧管、单簧管、圆号和竖琴，独奏管风琴也经常被听见。可是直到 1778 年前，都没有提到拨弦古钢琴或钢琴作为独奏角色出现：直到 1778 年，克里斯蒂安·巴赫的一首拨弦古钢琴协奏曲由一位十三岁的女孩演出。在这一系列音乐会中，第一次出现由现代钢琴主奏的协奏曲是在 1779 年 169 8 月 15 日和 12 月 24 日。很显然，拨弦古钢琴作为独奏乐器并不十分普及，而许多为这件乐器写的协奏曲都被管风琴或竖琴演奏过。

除了圣灵音乐会节目单上的例子，巴黎必定也像伦敦、维也纳和柏林那样，将拨弦古钢琴作为独奏协奏曲的乐器来运用，因为两位卓越的键盘乐器演奏家——朔贝尔特和艾卡尔已分别于 1760 年和 1758 年在巴黎确立了自己的地位，并开始为他们的乐器创作协奏曲。（不幸的是，朔贝尔特的这些作品无法确定年代，而艾卡尔的没有被保存下来。）事实上，从艾卡尔最初出版的少量作品（1763）就可以清楚地看出，艾卡尔不单单只为拨弦古钢琴，也为现代钢琴写作音乐，而在他随后出版的作品（1764）的封面页上还赫然印有乐器的名字：《为拨弦古钢琴或现代钢琴而作的两首奏鸣曲……》［*Deux Sonates pour le clavecin ou le piano forte...*］。

在伦敦，J. C. 巴赫的第一套六首拨弦古钢琴协奏曲的合集（Op. 1）印行于 1763 年，之后的集子 Op. 7 和 Op. 13 分别出版于 1770 和 1777 年。他的同事阿贝尔也在 1774 年出版了一套包含六首乐曲的曲集。就像莫扎特一样，J. C. 巴赫创作这些作品无疑也是供自家所用的，但在技术要求上它们已经可以适用于业余爱好者了。就配器而言，这些作品仍然是完全意义上的室内乐，其乐队配置仅有两把小提琴和低音乐器。第三套协奏曲（Op. 13）则包括了可替换的管乐声部，但也丝毫不妨碍在私人场合演出。

对于 J. C. 巴赫来说，协奏曲就像奏鸣曲一样，可以由两乐章或三乐章构成。第一乐章的利都奈罗形式在作品 Op. 1 的第 4 和第 6 首中得到了坚持。在 Op. 1 的其余作品和其后的协奏曲中，古典协奏曲的原型模版可以被大致地分析如下：

乐队呈示部	I
独奏呈示部	I－V
乐队连接部	V
第二次独奏呈示	调性多变
再现部	I
独奏华彩段	I
乐队结束句	I

而在实际操作中,作曲家一次次地离开了上述的典型模式。我们已经注意到,J. C. 巴赫的奏鸣曲总是习惯性地在展开性部分引入新材料,而他在其协奏曲中也仍然如此。

C. P. E. 巴赫的键盘协奏曲在较早已形成的小型弦乐队上增添了管乐器。在向大型乐队作品转变的过程中，独奏键盘协奏曲最终脱离了早先的室内协奏曲（或“嬉游曲”,像海顿所称呼的那样）的模式,但它并未屈服于在下一个时期（即1780—1800 年）的协奏曲中占统治地位的炫技崇拜。

宗教仪式音乐

音乐自身的变化也缓解了对适宜于教堂中使用的风格所产生的抵触。在巴洛克音乐的标准形式和华丽风格之间的风格差异就如同文艺复兴音乐和早期巴洛克之间的区别那样巨大。然而，文艺复兴晚期音乐风格的转变植根于使音乐具有更强的表现歌词的力量的愿望，而华丽风格的核心却是音乐必须适应世俗社会的观念。如何创造一种适用于世俗社会的宗教音乐的难题被当时的作曲家以两种完全不同的方式解决了：弥撒套曲中的某些部分被配以现代的、歌剧式的音乐，而别的部分仍然保持赋格形式（这被认为是“科学的”，尽管在任何别的情形下，对赋格的使用都将被认为是不合时宜的学究式卖弄）。 170

这些基本要素的不同，再加上思想领域的解放，其结果就正如伯尼 1772 年在柏林和作曲家 J. F. 阿格里科拉会晤后所描述的那样：

他向我展示了一些为教堂而写的音乐,就音乐而言,它们都是大师之作;但他说这种风格在柏林并不吃香,因为国王不感兴趣。确实,我在抵达前就听说普鲁士君主对这种古老的音乐抱有偏见,当他听说某位作曲家正在写一首颂歌或者一部清唱剧时,他便感觉自已的口味被污染了,而每当这位作曲家有新作时国王就会说道:"啊! 又是教堂的味道!"[1]

对教堂音乐反感的实质与华丽风格有内在关联，这一点被伯尼进一步澄清了，当他到达维也纳时在同一份记录中写道：

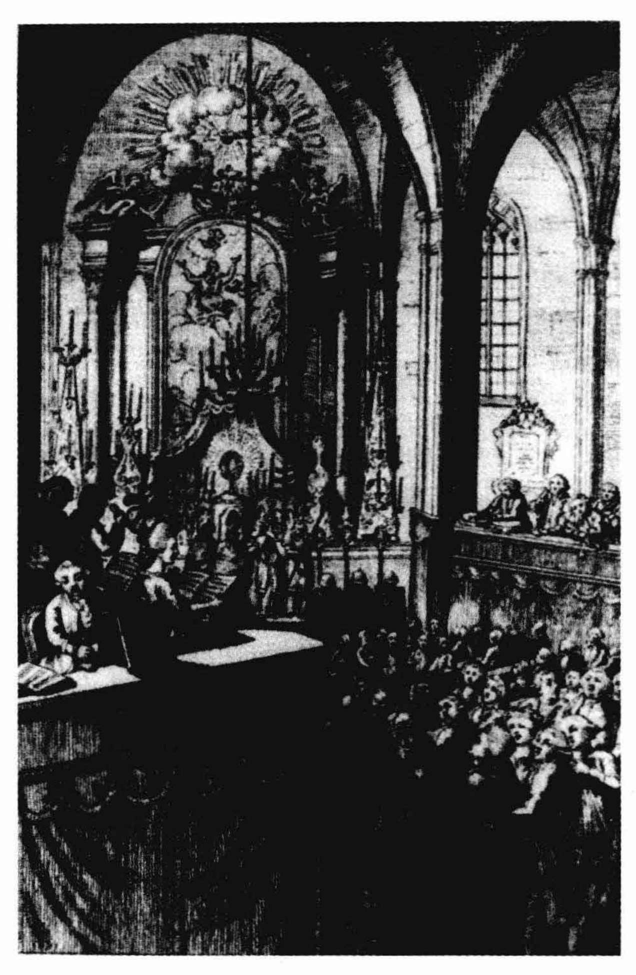
无论是教堂还是戏剧音乐,其不断完善的目的都是为上帝和财富服务的……我并不将所有的现代清唱剧、弥撒或经文歌称为"教堂音乐";因为给不同歌词写的与之类似的舞台作品也一样好,甚至常常更胜一筹。但是对于通常所说的"室内音乐",我的意思是指庄严而科学的纯声乐作品,其妙处更多地在于良好的和声、考究的转调以及基于别出心裁的微妙主题的赋格,而非轻快的咏叹调和热烈的伴奏。[2]

伯尼对于教堂音乐的定义在本质上也是对华丽风格的界定，但实际上，并非所有十八世纪晚期的音乐都是这样。许多像伯尼一样的十八世纪的著作家都意识到一种理想的教堂音乐出现的可能性。但是在尝试描绘这种理想模式时，他们似乎都触及到了十分重大的问题，这从他们对模糊胜过对精确、对主观胜过对客观的固执偏爱中可以得到证实。对此，马特松提到了许多适用于教堂音乐的风格，但其中两种是在他的时代已经过时并不再使用的。而别的风格也都同时用于剧院和室内音乐，只是由于某种和宗教仪式的关联而与教堂音乐相区别。在试图描述这些类别后，他得出了如下结论：

171

---

1. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (London, 1773) Ⅱ, p. 91.
2. *Ibid.*, pp.329–330.



这幅出自J.E.曼斯菲尔德之手的名为《教堂里的音乐奉献》[*A Musical Offering in a Church*]的版画（1784）显示，主祭坛上的礼拜仪式已经被信众视而不见，他们的注意力大都集中在了歌手身上，这与第92页的插图所描绘的欣赏正歌剧时的场面正好相反。

如今，由于长久以来器乐风格从属于教堂音乐，以至于奏鸣曲、小奏鸣曲、辛浮尼亚、前奏曲、间奏曲和尾奏曲（postlude）都是宗教活动中必不可少的，礼拜仪式特有的庄严和严肃的品质都直接基于上述的体裁；唯恐因为一首松散的法国序曲损害礼仪；因此，在神圣的活动中，这种创作风格必须得到尊重、理解与支持；而不能是被取笑和削弱，因为时至今日，正是由于无知，这种风格已从教皇宫廷中被驱逐出去了，在那里除了必不可少的管风琴和用来加强基本人声的低音乐器外，已经什么也不剩了。 172

但是，也不能就此而不加区别地排斥圣礼中的一切活泼的特性，尤其因为前面讨论的这种音乐风格很自然地比别的风格需要更多的欢悦和亲切的效果……对于奉献而言亲切宜人是最好的效果……只有以欢乐的乐音安排小号、长号、小提琴、长笛等乐器才是得当而实际的，因而绝不能失去或损害哪怕一丁点这种熟悉的处理方式，常言道：**欢娱，当怀着对神的敬畏之情**。[3]

大约十年以后，匡茨试图总结出作曲的原则，同时就宗教音乐发表了如下的见解：

音乐既是声乐的，也是器乐的……声乐适宜于教堂、剧院和室内，而器乐则可以在所有场合使用。

教堂音乐分为两大类别，即罗马天主教音乐[*Roman Catholic*]和新教音乐[*Protestant*]……每一首宗教音乐都需与其目的和语言吻合，故而一首《安魂曲》或《求主怜悯歌》[*Miserere*]与感恩赞或为复活节而写的作品绝不相类……一首经文歌和一首活泼的歌剧咏叹调也是如此。一部清唱剧[*oratorio*]或戏剧性的宗教故事就一般意义而言只是在情节上和一部世俗戏剧作品不同，但在某种程度上，这种差别也体现在宣叙调上。

总的来说，严肃、虔敬的创作和表演风格是任何类型的教堂音乐所必需的。这种风格必须和一部歌剧的风格相区别。

你不应该认为教堂音乐只能由一些陈旧的套式组成。尽管受难曲的主题是各不相同的，但它们在教堂中都必须能激起和在剧院里同等程度甚至更大的情感。虔诚的内容虽然从表面上带来了某些限制，但如果一位作曲家没有能力在有更严格限制的教堂里打动你，那么他在限制少得多的剧院内也会不那么出色。如果一个人知道如何不顾许多约束而打动你，那么当他获得更

---

3. Mattheson, *op. cit.*, p. 209.

大的自由度时就会做得更好。因而，在许多地方教堂音乐的拙劣演绎并不足以表明所有的教堂音乐都是无法令人满意的。[4]

最后一段应该给予特别的重视，不仅因为在"但如果……"一句中奇怪的逻辑，也因为其对于当时宗教音乐整体情况的描述。显然，马特松和匡茨身在其中还难以自明。而伯尼在匡茨之后约二十年写作时，便没有这样的问题了，他相当明确地指出教堂音乐应该是"庄重而科学的"等等。但是，直到十八世纪的最后二十年，在新产生的器乐风格——这种风格具有深刻而严肃的气质，足以成为一种既符合宗教的气氛，又和情感的幅度与真挚相吻合的宗教音乐风格的基础——和无数不那么重要的在大大小小的教堂活动的作曲家创作的基础上，海顿和莫扎特才能创造出他们最不朽的宗教音乐的杰作。 173

我们可以认为腓特烈大帝，就像上面阿格里科拉所言，在当时无数统治者——大大小小的国王、公爵、伯爵和主教们——中并非对沾染着教堂里陈腐气味的音乐感到厌恶的唯一者。如果一位作曲家的主人对礼拜仪式深感厌倦，这就足以使其将尽可能多的戏剧音乐和室内乐的风格引入教堂，并努力使在礼拜仪式中消磨的光阴也像在那些赏心悦目的场合一样宜人[5]。有的君主希望弥撒短小一些，而作曲家（即便是像海顿这样的大师）就不时地砍掉"荣耀经"和"信经"里的经文，使礼拜仪式不完整来节省时间。还有的艺术赞助人希望听到丰富的音响，于是作曲家只要可能就把整个管弦乐队塞进仪式音乐。但反映在某些四重奏中的对正统信仰而言不愉快的另一事件则是1794年法国废除基督教，确立理性的信仰和对不可名状的"超级存在"的崇拜。

但是，不仅仅只有怀疑论者和无神论者才会反对有组织的宗教，在德意志、奥地利、法国和英国的广大地区的群众都试图削弱教会的影响，加强世俗国家的力量。即便是虔诚的信徒在他们试图影响社会的变革时也有反对教会之虞。

在奥地利，神圣罗马帝国的女皇玛利亚·特蕾莎一生经历了无数的兵灾和祸

---

4. Quantz, *op. cit.*, pp. 305–307.
5. 在某些基本方式上，这种情况很像是路德使用流行的曲调来填上新词和他的评论"凭什么让好听的曲子都给了魔鬼？"

乱，她即位伊始，就爆发了奥地利王位继承战争（1740—1748），随后又是七年战争（1756—1763）。伴随1763年后和平的到来和日趋增长的繁荣，她和他的儿子约瑟夫二世（他和母亲共同统治直至她1780年去世）费尽心力使其多民族国家的人民保持对维也纳的忠诚和向心力。而贯彻这一国策的利器之一便是削弱罗马天主教会的影响。如果说玛利亚·特蕾莎还对颁布某些有关政教关系的新法令迟疑不定，约瑟夫二世就没有任何顾虑了，在母亲去世后，他卓有成效地造成了奥地利教会和罗马的分离。作为一名罗马大公教会信徒，他同时也是一位有着坚定信念的视野开阔、积极进取的改革者。一份1781年签署的宽容敕令解放了共济会和174 新教徒，带来了比他母亲在世时更大的稳定。约瑟夫二世坚定地削弱教会的权力，为此他着手简化礼拜仪式，使之明白易懂，并努力从宗教活动中祛除故弄玄虚而没有实际意义的成分。为了加强礼拜仪式为人民服务的性质，他提议加入采用俗语作歌词的赞美诗，并限制礼拜天的大弥撒和某些圣日仪式中乐器的使用。

这些提议在某些地区得到了无比热情的支持，最积极的是萨尔茨堡，在这里莫扎特的对头大主教科罗莱多于1772年就职。科罗莱多比约瑟夫二世走得更远，1783年，他命令在他治下的教堂中，只能使用曾受教皇称许的《科尔布赖纳赞美诗集》[Kohlbrenner's collection of hymns]，并不得再使用其他声乐或器乐。虽然这些改革为时不长，但它们通过将一大宗历史悠久、运用广泛的和礼拜仪式有关的音乐加入罗马天主教的仪式，而使后者和卫斯理公会（Wesleyan）的仪式相接近。

欧洲的罗马天主教音乐

到十八世纪中叶，大量的弥撒配乐对形形色色的各式风格（从赋格到单声）和媒介（从完整管弦乐队伴奏的合唱队到键盘乐器伴奏的独唱咏叹调）做了明智的综合。一方面，每一个作曲家都试图对宗教仪式的经文作出个性化处理，但另一方面，用特定形式为特定部分的歌词配乐的传统仍然得到了坚持（例如，“和圣灵同在”[*Cum Sancto Spiritu*]总是采用赋格形式）。一个合唱团、一个独唱者或一组独唱者将弥撒歌词分解成不同段落，而单声和对位间的对比进一步突出了这一精心设计的综合体中的变化性。像这一类将礼拜的一个或两个部分用作一个大型乐

章的基础的弥撒套曲通常被称为“康塔塔”弥撒。由于一部康塔塔通常包含宣叙调，而这一类的弥撒中却没有，因而更精确的称呼似应该为大弥撒［*missa longa*］。这样的弥撒在海顿和莫扎特的创作中大量存在，同时也见于许多小作曲家的作品，如：米夏埃尔·海顿、安东尼奥·萨里埃利、莱奥波德·加斯曼、乔治·阿尔布雷希茨贝尔格、卡尔·迪特斯多夫和莱奥波德·霍夫曼（1738—1793）。

天主教欧洲的清唱剧在剧本和音乐上都接近正歌剧。其脚本是诗节式的咏叹调和宣叙调歌词，题材通常取自《圣经》故事或圣徒的事迹。和歌剧不同之处仅在于清唱剧不用于剧院舞台扮演，而是在教堂或小教堂以及教育机构和私人住宅中演出。只有在基督降临节和大斋期期间，才会在剧院中上演。在十八世纪中叶以后，有证据显示，清唱剧甚至以穿上服装的形式背谱演出，这样就更接近歌剧。引人注目的是，这些清唱剧最惯用的是彼得罗·梅塔斯塔西奥的诗作。（关于这一类型的清唱剧的进一步探讨，参见第291-292页对海顿的《托比阿的归来》的论述。）

欧洲非天主教的教堂音乐

在这一世纪中叶之后，新教音乐的质量却遭到了损坏。和罗马公教会的礼拜仪式不同（天主教仪式既重视一般信徒对于礼拜中激动人心的视听效果的反映，也着意于智识阶层和高层人士对于宗教仪式的精神需求），新教礼仪的基础在于和教义有关的语言，因而布道是其礼拜仪式的核心。通常，音乐只是在颂唱赞美诗时才出现在仪式中，宗教改革运动在这方面有着丰厚而广大的遗产。

由于对上帝的人性本质［personal nature］和家庭崇拜的重视，新教国家发展和繁荣了宗教性歌曲，例如：前面已经提到的类似于德语利德［Lieder］的圣歌，只是采用由克里斯蒂安·格勒特和弗利德里希·戈特里布·克洛普斯托克（1724—1803）这样著名诗人写作的奉献诗作歌词。这些诗作都由一些声誉卓著的作曲家配乐，其中有出自C. P. E. 巴赫、J. 本达、希勒等人之手的上乘之作。这些混合了宗教崇拜和壁炉边聚会的消遣功能的歌曲都为爱好者在家所用。

宗教康塔塔虽然继续不时地激起作曲家的创作欲望（尤其是在巴赫的儿子

和学生们之中），但是在世纪中叶之后也开始逐渐减弱了。和在天主教国家一样，清唱剧（尤其是歌词取自基督受难故事的类型）在新教世界也广受喜爱。卡尔・海因里希・格劳恩的《耶稣之死》[*Der Tod Jesu*，1755年]采用了典型主题中的典型剧本，并获得了极大的、持久的成功。作品的剧作者是一位在柏林颇受尊重的作家卡尔・威康・拉姆雷尔（1725—1798），虽然并非一位天才的诗人，但他努力根据虔敬派的优秀传统，通过对极富于戏剧性的场景描绘营造出瞬间的情感冲击力。例如，在描绘耶稣在十字架上死去的场景时：

> ……突然间，被压抑的剧痛狂风暴雨般地击打着他的灵魂；他的心脏在已被扭曲的胸膛中怦怦作响。锋利的匕首插入体内……

而当一切结束时，终场的合唱队唱着这样的歌词：

176
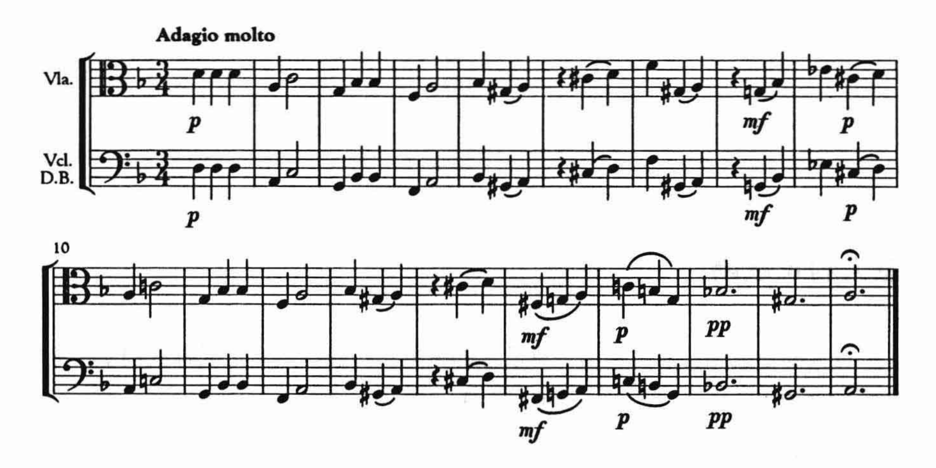
> 我们，颤抖的罪人们，在此匍匐，哦，耶稣，低垂下我们的额头，用泪水洗刷啜饮你宝血的耻辱。

格劳恩是腓特烈大帝喜爱的小教堂乐长和歌剧作曲家。他采用四声部合唱织体，既有对位织体又有单声风格，既有伴奏宣叙调又有“清”[*secco*]宣叙调，既有独唱咏叹调，也有二重唱。让人吃惊的是，整体的合唱声部的对位技术似乎正是那种在腓特烈看来散发着“教堂里的霉味儿”的那一种。同样让人吃惊的是合唱声部的写法，几乎是完全点对点的，绝少有像巴赫的受难曲那样通过声部走向或和声语汇描写歌词的用法。所不同的是，在这些作品中不时可见对引人注目的乐队色彩、音型、具有感染力旋律线条的运用，所有这些特质都说明了为什么格劳恩的清唱剧能在公众中占有一席之地，而给同样歌词配乐的更伟大的作曲家（例如泰勒曼）的作品却不能的原因。

埃马努埃尔・巴赫为拉姆雷尔另一部作品《耶稣的复活与升天》[*Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*]所作的配乐（1777）和格劳恩的作品有所不同，这部清唱剧只是由合唱与独唱曲构成，其间用带伴奏的宣叙调隔开。这部作品没有众赞歌[chorales]，会众的参与在此被局限在对于宗教主题和音乐的冥想沉思上。巴赫之

所长正是格劳恩之所短，前者妙笔生花之处正是后者想象力贫乏的地方。下面给出了巴赫的作品的开头。没有和声，没有明显的力度对比，这十九小节和十九世纪中期瓦格纳以前的任何音乐都不相类；它们通过旋律的走向和中提琴、大提琴以及低音提琴整齐一律的音型营造出苍白疏阔的效果。

谱例Ⅸ—8：C. P. E. 巴赫《耶稣的复活与升天》，开头部分



合唱声部随之而来：“为了你，噢，主啊，莫要将他的灵魂留在地狱……” 177 这让沉思的聆听者感到开头部分正是对耶稣所坠入的地狱的描绘。这种重复的音乐手法值得研究，因为它象征着下降（向着坟墓）和随之而来的上升。这种死亡与复活之间的巨大对立在此被赫赫大音以极为简洁的方式呈现出来。巴赫在他清唱剧两个部分的结束处都集中运用了扩展性的对位技术，这当然是对既有的宗教音乐传统的一种回顾，但他在（遍布整部清唱剧的）单声性地“凯旋”合唱中所用的素材交织手法，以及他构建长大而复杂的终场合唱的手法则是独一无二的。

即便是像埃马努埃尔 · 巴赫的清唱剧这样优秀的作品，也没在经典曲目中找到一席之地。他自己十分清楚，在这些音乐里倾注了多少辛劳和深思，在写给布赖特科普夫的信中，巴赫自信地认为它们最终能获得和格劳恩的《耶稣之死》同样的成功。可结果却不如他所想：十八世纪后半叶的小作曲家们的宗教音乐在今日已很少上演了。它们只是作为音乐史的一部分沉淀下来，证明着在怀疑论盛行的时代，许多作曲家仍然保持着他们的信仰，并渴望将他们的想象力和才能贡献给教堂的奉献音乐。

第十章
歌　剧

意大利正歌剧

178　意大利正歌剧已然定型为一种歌手的歌剧，一般都由大量以宣叙调串接的咏叹调来构成。虽然这成为一种被普遍认可的程式，但在1760年之前的意大利仍然可以发现某些例外。而在这一时期之后，例外却逐渐成为通行的准则，影响着这一体裁的整体面貌。

意大利本身对在国外的意大利人所作的有关正歌剧的改变十分抵触。例如，当约梅利在德国工作了十五年回到家乡那不勒斯后，他的声誉以及他所指导的剧院十分显赫，以致被视作当时所有歌剧作曲家中最伟大的一位。然而，他作于那不勒斯并在那里上演的晚期歌剧却并不成功，因为他的同胞们认为这些作品过于复杂和过于德国化了。然而，尽管趣味不同，那些成功之作仍然不受限制地穿越边界，从一个城市到另一个城市。据记载，加卢皮的一部首演于维也纳的正歌剧后来也在意大利上演，这时，作曲家就不得不在剧中某处用一组咏叹调替换了原来的指示着戏剧动作的五重唱。

在这一时期，正歌剧并非固定不变的事物。一部为特定剧院而作并由某位作曲家指挥的歌剧，根据歌手们的需要，其中的咏叹调可能被改变或由别的作曲家替换，因而在每次演出时大不相同。而当一部旧的歌剧在一个新场合全新

登场时，将其适当裁剪以适应当地条件的行为是不可避免的[1]。在世纪中叶，正歌剧实际已经不再是一种具有严格形式特征的品种，而更像是从无论音乐或视觉上都能满足某种瞬间效果的背景形式。 179

这一时期伟大的歌剧作曲家致力于不断增强作品的戏剧性内容，并且希望观众能将注意力从单纯的瞬间效果转向整体的艺术统一性。为此目的，改良顺势而生。“返始”[*da capo*] 咏叹调被缩减成“从指定记号反复”[*dal segno*] 的咏叹调。这种形式至少省略了引子的利都奈罗，并经常将 **a** 部分压缩一半。这种改变无法使歌手满意，因为原先咏叹调中前半段的反复正是他们可以最成功地尽情展示其即兴加花装饰的超人技艺之处。咏叹调的形式也更加富于变化。返始咏叹调中 **A** 部分与 **B** 部分的对比（过去因速度、节拍、调式和调性的变化而十分突出），到了 1780 年变得不那么被强调了；而 **b** 部分开始向器乐奏鸣曲的中部（或发展部）靠拢。包含两种速度的咏叹调（一个慢的部分，后接一个快的部分）变得更加受欢迎。重唱的数量在悄然增加。与通过音乐强调充满激情的词汇推动戏剧发展的清宣叙调 [*recitativo semplice*] 相对，在器乐宣叙调 [*recitativo stromentato*] 有了更多的动作，因而，音乐和戏剧相一致。最后，对管弦乐队的用法，也从通奏低音的“可替换乐器”[*ad libitum*] 传统，转变为以四声部弦乐和管乐作为“指定乐器声部”[*obbligato*] 的配器形式。

在整个意大利，只有帕尔马宫廷使正歌剧成为一种受特殊力量改变的对象。和维也纳因政治原因造成的气氛一样，受西班牙波旁王朝统治的帕尔马也在戏剧和歌剧上持续受到法国的影响。由法国人担任皇家剧院的监督以及和法国在政治上的特殊联系，都鼓励了艺术家的探索和创造。菲利普公爵在 1758 年任命托玛索 · 特拉埃塔为其音乐机构的首领。多年来，特拉埃塔和诗人卡洛 · 弗鲁戈尼（1692—1768）都活动在帕尔马宫廷，他们在剧院监督、法国人杜 · 蒂耶 [du Tillet] 的领导下，试图融和法意歌剧各自的优点。弗鲁戈尼将拉莫的歌剧《伊波利特与阿里希》翻译成意大利语，而特拉埃塔则为其配乐，有时也采用拉莫的音

---

1. 即使是一部像《唐 · 乔万尼》这样的歌剧，也不可能获得一份最终定稿的乐谱，这就很能说明问题。在这部作品于 1787 年 10 月在布拉格首演后，莫扎特又为 1788 年五月在维也纳的首演增加了三曲。因此，一部以手稿的形式保存的十八世纪歌剧（这是我们文本权威性的重要依据），却很可能包含某种虚假的成分，因为这部歌剧可能从未以手稿中的形式被搬上过舞台。

乐和主题。这一成果终于在 1759 年上演，随后在 1760 年代早期又将一系列法国抒情悲剧［*tragédies lyriques*］的改编本搬上舞台。特拉埃塔的作品在帕尔马的成功使他声名远播，尽管他为公爵一直服务至 1765 年，他却开始以极快的速度为德语地区的音乐中心创造新作品。

180 被改编以适应天时、地利和场合的梅塔斯塔西奥的正歌剧在这一时期的意大利仍然保持着强劲的实力，其中重要的配乐包括克里斯蒂安 · 巴赫和尼科洛 · 皮钦尼（1728—1800）各自的《亚历山大在印度》［*Alessandro nell' Indie*，那不勒斯，1762—1774］、约梅利的《被遗弃的阿尔米达》［*Armida abbandonata*，那不勒斯，1770］、哈塞的《狂呼者》［*Ruggiero*，米兰，1771］等等。事实上，正歌剧在舞台上的保留位置越来越多地属于宫廷演出的场合，而非商业性的剧院。由于总是和一些重大典礼（诸如加冕仪式、王室婚礼等）相结合，其教化功能足以被这些典礼中王室成员的责任心所吸取。

变化中的意大利喜歌剧

尼科洛 · 皮钦尼的《贞洁的少女》［*La buona figliuola*］1760 年在罗马的上演为风格阶段的划分提供了明确的界线。它显示出，喜剧性的歌剧已经超过了正歌剧，即便在向来保守的罗马，旧的观念也已被新的取代了。然而，促使其被全面接受的喜歌剧［opera buffa］在性质和题材上的变化必须要加以叙述。

在 1760 年即将到来之际，一种新的文学体裁出现在小说和戏剧中。这种体裁被称为“悲喜剧”［*comédie larmoyante*］，而其之所以能盛行的基本特性在于它能使观众在这一分钟泪流满面、在下一分钟就开怀大笑。《贞洁的少女》根据戈尔多尼的一个剧本配乐，而这个剧本是作者依据英国作家萨缪埃尔 · 理查德森（1689—1761）的一部名为《帕梅拉，或贞洁的报偿》［*Pamela,or Virtue Rewarded*，1741］的小说改编的。小说本身在许多方面也极具新意：它的叙事是通过一个女仆和她的父亲之间的一系列通信开展的。这种叙事技巧使得主人公命运的发展得以在情节内部来进行，而非像常见的那样要借助无所不知的叙述者的视角；此外，理查德森超越了菲尔丁和笛福式的由事件驱动的冒险小说

的局限，其角色往往表现出深刻的内心活动。小说中的少女出生卑微、为人执役，但受到她的主人的追求；她并不愿任人摆布，然而她的主人最终还是娶了她。虽然这一过于简要的内容提要使小说情节显得荒诞，但理查德森随处可见的、深刻而几乎清教徒式的道德律确实招致了批评，被认为是助长了不合规范的文风。然而，理查德森希望德行获得回报，一部分是因为帕梅拉是一个“自然的”女主角，另一方面是因为她能够以自己的行为破除阶级隔阂，体现出理想中的普遍人性。戈尔多尼将这一题材改编成歌剧脚本时，通过加入一个无关的情节既解决了歌剧的结局问题，也削弱了原著的说教意味：帕梅拉（在歌剧中叫玛丽安德）被发现是一位德国男爵遗失的女儿，这样她就可以顺理成章地嫁给她的爱慕者，而不用担心使他的家门蒙羞了。

谱例X—1：N. 皮钦尼《贞洁的少女》，宣叙调　181
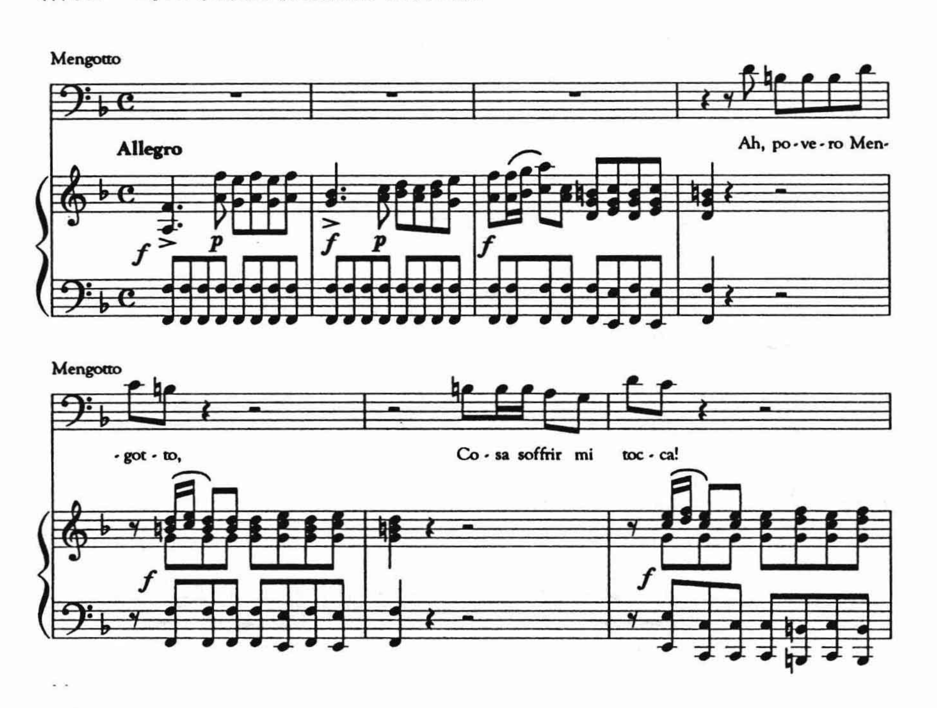
Il Marchese　La Marchesa　Il Me.　Il Cav.　Il Me.
-zio - ne.　Sa - rà poi ver?　Si - cu - ro.　Si può spe - rar?　Da ca - va - lier lo
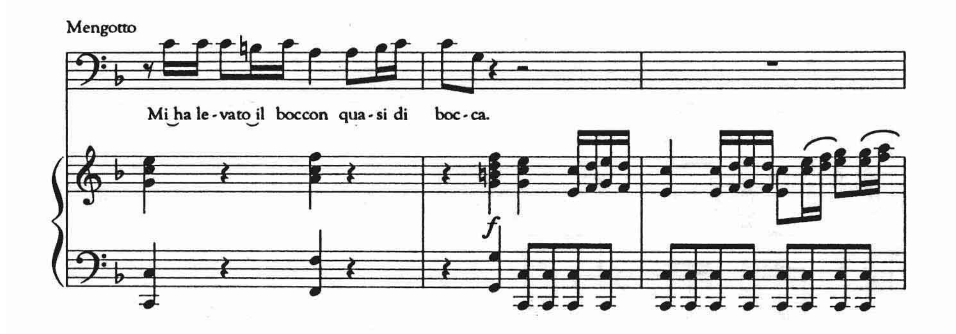
Il Me.　La Ma.　Il Me.　La Ma.
giu - ro.　E Cec - chi - na?　Ho tro - va - ta Un al - tra giar di - nie - ra.　E co - me

La Ma.　Il Me.　Il Cav.
fu?　Cec - chi - na in ca - sa mia non ser - ve più.　A - mi - co, non vor - re - i　Che di

皮钦尼明确地显示出要让音乐适合当代的、细腻的喜剧的用意。首先，大量运用过去出现于正歌剧中的器乐宣叙调并未改变几乎一直专门使用简单宣叙调或称“干宣叙调”的意大利喜歌剧的性质。更重要的是，简单宣叙调采用了比一般速度快得多的交替对话，这使得可以为角色注入更多的幽默感并将音乐和他们扮演的人物性格相结合。在使用带伴奏的宣叙调时，常常可以发现某种“戏仿”[parody] 的痕迹，而事实上，对正歌剧的戏仿在十八世纪的意大利喜歌剧中是屡见不鲜的。在谱例X—2中，一个农民蒙戈托向他的主人哀泣，因为他所爱的人玛丽安德不爱他。这一段的音乐语言是正歌剧式的，表现一种内心的绝望，但是角色本身质朴的通俗性格——“我口中的美味被生生抢走了”[Mi ha levato 182 il boccon quasi di bocca] ——和具有严肃意味的音乐风格之间的不协调，使得这种模拟的效果十分显著。

谱例X—2：N. 皮钦尼《贞洁的少女》，戏仿
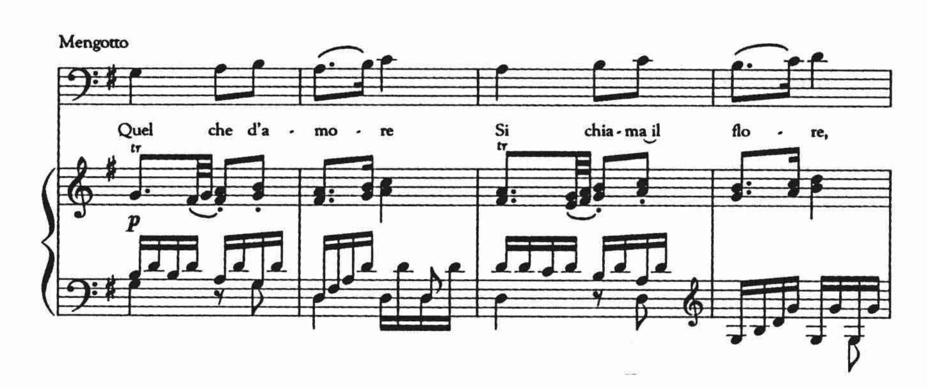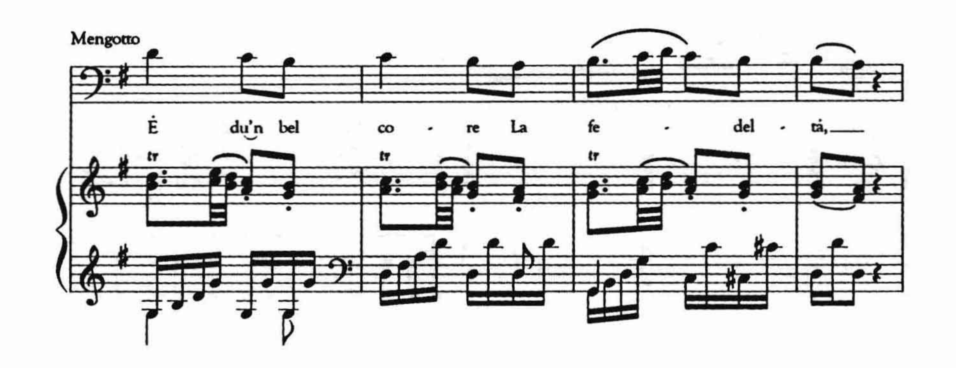




相同的元素同样可以在男主角的妹妹玛切沙所唱的完整的返始咏叹调中发现，她一心要阻止她的哥哥和一个女仆成婚。这首咏叹调包括了所有技巧性的特点和足以表现尊严被冒犯时的花腔，让人想起第 101 页所描述的果敢咏叹调［*aria di bravura*］。

这部歌剧结尾处终曲的发展也值得注意。虽然只是一个简单的结束段落，但这里的重唱却清晰地表现了戏剧动作，并推动其向前发展，同时又以材料重复的方式在音乐上造成了回旋曲般的效果。这一将戏剧情节的不断运动加以连缀统合的手法，以及对音乐素材细腻的反复运用，都对喜歌剧未来的发展具有重大的预示意义。

谱例Ⅹ—3：N. 皮钦尼《贞洁的少女》，旋律 183





谱例X—3是蒙戈托的第一首咏叹调，表现出有趣的旋律特点。这里，基本的音乐语言表现为三部性的序曲 / 交响曲形式，其中极为俭朴的旋律片断在拉长了的基本和声进行上不断反复。

皮钦尼的旋律和伴奏手法在《贞洁的少女》的第二幕第12场中得到了更为鞭辟入里呈地呈现（*ACM* 22）。女主角在经受了长久的磨难之后，唱了一首入睡前的咏叹调[2]。在她睡觉时，她的爱人和一个德国士兵出现。那个爱人留下兵士来守护沉睡的她，然后自己去安排婚礼。在梦中，女主角将那个士兵想象成她的父亲，而他们被另外两个剧中人物看到了，这两个人误解了他们看到的这一幕。这虽然是喜剧的素材，但却为大团圆结局之前女主角的遭遇埋下了伏笔。

184 在这一时期结束时，大量作曲家都在创作意大利喜歌剧，虽然直到1780年之前，这一体裁都没有产生出最伟大的作品。然而，在1770年代这十年中，乔万尼 · 帕伊谢洛（1740—1816）、帕斯瓜尔 · 安佛西（1727—1797）、多梅尼科 · 奇马洛萨（1749—1801）和朱塞佩 · 加扎尼加（1743—1818）的早期作品正在为喜歌剧这一体裁在下一个世纪的辉煌积累着日益增长的基础。

---

2. 这首咏叹调及其与睡梦的联系可能对莫扎特产生了深远的影响。从他的第一交响曲，经过《G大调小提琴协奏曲》（K. 218）到《C大调钢琴协奏曲》（K. 467），其中一系列杰出的慢乐章都曾被埃里克 · 布洛姆（Eric Blom）描绘为"如梦的"*Andantes*［行板］。皮钦尼的女主角很可能是莫扎特之梦的源泉，就如同前一章提到的戈塞克的交响曲的慢乐章（Op. 6, No. 2）一样。

意大利之外的正歌剧

维也纳

在1760年之前，无数作曲家都以全新的眼光打量正歌剧，思忖着如何使其更加密切地适应当代的口味。而没有哪一个地方对梅塔斯塔西奥式的歌剧的激烈反抗超过诗人本人所生活的城市——维也纳。在贾科莫·杜拉佐伯爵的影响下，一场力求使意大利歌剧更为严肃的运动已于1750年代在此兴起。杜拉佐对歌剧台本的改革起源于一部1755年由格鲁克谱曲的题为《白璧无瑕》[*L' innocenza giustificata*]的小歌剧，其中宣叙调出自杜拉佐之手，只有咏叹调是梅塔斯塔西奥的原作。这部作品被认为"不再是因循之作……而是一部音乐戏剧"，"事实上……是对梅塔斯塔西奥独擅一时的歌剧观念的公然宣战。"[3]

1761年，特拉埃塔的歌剧《阿尔米达》在维也纳首演，这部作品由杜拉佐根据吉瑙为吕利的《阿尔米德》所作的台本改编而来。同年，将要成为格鲁克两部著名改革歌剧的台本作者的诗人拉尼埃罗·卡尔扎比吉（1714—1795）来到维也纳。卡尔扎比吉是一个受过良好教育、声名狼藉而大胆无畏的冒险家，就像他的朋友卡萨诺瓦一样，他精力充沛、无所不能，他与格鲁克合作的歌剧在推翻梅塔斯塔西奥无所不在的权威方面，比其他任何艺术家都更为突出。

克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克来自乡村——他的父亲是一位受人尊敬的护林人。青年格鲁克于1736年前往维也纳,担任罗布科维茨公爵的室内音乐家。在得到赞助人的许可后，他去了米兰，在那里跟交响曲和器乐作曲家乔万尼·巴蒂斯塔·萨玛尔蒂尼学习。正如我们已经指出的，1730年代和1740年代流利的新风格的倡导者们已经卸去了复调与和声方面高深的繁复技巧，并呈现出了微妙的自身特点,而格鲁克和萨玛尔蒂尼正属于这新起的一代。接下来的几年中，格鲁克在意大利创作了第一部歌剧，小获成功。[4]

---

3. Alfred Einstein, *Gluck* （London, 1964）, pp. 41–42.
4. 他的首部歌剧《阿塔塞尔斯》[*Artaserse*]采用梅塔斯塔西奥的台本,1741年在米兰上演。



1765年，奥地利皇室身着正式礼服，在美泉宫的宫廷歌剧院观看格鲁克的《诗人》。可以瞥见莱奥波德大公坐在拨弦古钢琴前面。（藏于维也纳艺术史博物馆）

185 1745年，他和他的赞助人罗布科维茨公爵一道访问了英国，在那里他创作并上演了两部歌剧，并得到了亨德尔著名的评论："格鲁克对对位的了解还不如我的厨子华尔兹"[5]。在随即的德国之行后格鲁克结婚了，他的太太不仅给了他幸福的家庭生活，更带来一份使他经济上完全独立的丰厚陪嫁。在结婚后四年，他被杜拉佐任命为维也纳宫廷乐师，"专事写作剧院和音乐会音乐"，并且薪水不菲。

很明显，杜拉佐意识到了格鲁克的潜质，但直到卡尔扎比吉出现，格鲁克才找到了他理想中的台本作家。他们合作的第一部作品，是意大利正歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》，1762年在维也纳首次上演，立即受到热烈的欢迎。歌剧的开始让我们——而非让格鲁克时代的观众——吃了一惊：序曲和歌剧的主题并无关联。和较早时候任何歌剧序曲一样，这是一首普通的歌剧前的辛浮尼亚［*sinfonia*

---

5. 古斯塔夫斯·华尔兹［Gustavus Waltz，生卒年不详］是依附于亨德尔府邸的一位男低音歌手。

avanti l'opera]，不过是单乐章的。同样让现代观众惊异的是，歌剧台本事实上保留了正歌剧结尾大团圆［lieto fine］的古老传统，而无视当时有如此众多的歌剧评论对这种程式强烈反对的事实。在这里，全能的主宰［deus ex machine］是朱庇特，他不顾神话的本意，在剧末从天而降，使有情人团聚。当帷幕拉起，186 我们这些观众面对尤丽狄茜的葬礼场景时，便意识到是在一个只存在于想象中的国度。（见 *AMC* 23）

当 C 大调序曲的最后一个音戛然而止时，乐队的色彩立即因 C 小调调性的转换和长号奏出的引子而发生了改变，对死亡的渲染象征性地浸透了整个场景。合唱团表达着压抑的悲痛，和这一哀伤的背景相对的，是周期性插入的奥菲欧"尤丽狄茜！"的呼喊，这构成对人性悲哀的深刻描绘，一如在全剧的音乐中随处可见的那样。这一构思中的芭蕾要素接下来被奥菲欧短小的带伴奏宣叙调所明确：男主人公请他的朋友将花瓣洒在大理石坟墓上，然后让自已独自和悲痛在一起。随后的舞蹈音乐要求形象化的舞蹈设计，葬礼仪式的庄严效果被进一步突出了。开头合唱段落的反复强化了结构性，并恰当地结束了我们刚才所见证的仪式。这一切都被恰如其分地小心安排，不让任何无关因素干扰观众的注意力。随后是一首奥菲欧唱的三部性挽歌，被零散分布的宣叙调穿插。旋律线的造型与歌词和语义相一致，而第二乐队的运用造成了某种回声来强调奥菲欧的孤独，显示出过去的正歌剧和改革歌剧之间的差异：一方面，粗粝的咏叹调写作对歌手自由［*ad libitum*］装饰炫技和歌词的整体情感内涵同样予以重视；另一方面，为每一个戏剧场景都精心设计了独一无二的、与之相配合的音乐。整体的音乐创作富于极具想象力的乐器使用和细节上必要的变更［*mutatis mutandis*］，这似乎比其他任何作曲家更接近博凯里尼的手法及其色彩感。[6]

格鲁克和卡尔扎比吉还有过两次合作：1767 年他们推出了《阿尔切斯特》，1770 年一起创作了《帕里斯与海伦》［*Paride ed Elena*］。《阿尔切斯特》出版于 1769 年，在乐谱前附上了一份献辞，这后来成为十八世纪歌剧改革运动最重要的文献之一。格鲁克写道：

---

6. 在《奥菲欧》之前一年，格鲁克完成了一部以唐·璜为题材的芭蕾舞剧，其中已经进行过将音乐和视觉效果相结合的试验。

尊贵的殿下！

当我开始为《阿尔切斯特》配乐时，我努力要使它摆脱那些既存在于歌唱家中的由愚蠢的虚荣心所致，也存在于作曲家中的由过度的抱怨所致的种种滥用——这种滥用一度造成意大利歌剧被扭曲，并因此从所有舞台艺术中最迷人和最优美的精华沦为最荒谬和最令人厌恶的种类。我力图使音乐符合它真正的使命，即是为诗歌的表现和加强戏剧场景服务，而非以毫无必要的、肤浅的华饰来打断或削弱剧情。我相信，这样的歌剧应该获得和一幅构图严谨、有着活泼动人的色彩、恰到好处的光影对比的画作一样的效果，后者使画中形象栩栩如生，而不是扰乱其轮廓。因而，我尽量避免以让人厌烦的插曲打断角色正在进行的对话，或仅只是为了显示歌手柔韧有余的音色而以炫技的长句中断人物的独白，或是让乐队迁延以为演唱者在华彩段前的调整呼吸预备时间。我也不认为，为了按照程式四次重复咏叹调第一部分的歌词，就应该在其第二部分——这可能是全曲中最重要和最富于激情的部分——草率地匆匆而过，以便为从头反复腾出时间；或者为了让歌手随心所欲地展示发挥技术的能力而完全无视歌词的语义随意终止一首咏叹调。总之，我尽可能地消除这些不良倾向的危害，使长期被遗忘了的语言和理性的因素得以凸现。

187

我希望歌剧序曲能为将要出现的戏剧动作和表现的主题做准备和预示；而剧中的器乐伴奏应当与其所伴随的情绪和激情的变化共同进止。咏叹调和宣叙调之间的差异不应该过于判然，以免损害音乐的自然进行、使其毫无意义，或使戏剧的运动被不适当地打断，或是戏剧动作的魅力荡然无存。我还进而坚信，应该竭尽全力在歌剧创作中造成一种高贵的简朴，为了获得清澈明净的效果，必需牺牲掉不必要的、只为炫耀而存在的复杂性。我对于任何创新的手法并无兴趣，如果这种新意并非自然而然地出自戏剧形势和表现的需要的话；为了获得这种理想的艺术效果，我并不感到有什么准绳是不能被打破的。

以上便是我的原则。幸运的是，我的全部意图都和台本作者、著名作家[卡尔扎比吉]相得益彰、水乳交融，他为抒情戏剧规划了全新的模式，以发自内心的语言、强烈动人的激情、引人入胜的剧情、丰富多变的场景替代了以往那些华而不实的描写、虚张声势的比喻、故作姿态而索然无味的说教。我的努

力得到了成功的报偿，这一充满睿智的城市[维也纳]所表现出的一致赞同，让我确信简朴、真实、平白率直正是一切艺术作品之美的至高原则。尽管许多最可敬的贤达不断要求我将这部作品付梓印行，我依然感到要和那些广为传布、流毒极深的偏见斗争，将是何等的危险！因此，愚意以为有必要托庇于殿下之威名，并祈求将我的歌剧献于集全欧智慧于一身、识鉴深渊之皇帝陛下。企盼高尚艺术的伟大赞助人——他统治着一个以将艺术从万马齐喑的压迫中解放、在所有门类都典范迭出而闻名的国家，驻跸于一个总是率先打破低俗的偏见、为艺术的完善铺设坦途的城市——能圣衷独断，赏纳这一集所有精美艺术于一体的高贵的革新之作。当这一切告成之时，我将膺发轫之功的荣耀和殿下庇护之殊荣，为此不揣鄙陋，诚惶诚恐、自列于殿下之门墙。 188

殿下最卑微、忠诚、恭顺之仆人

克里斯托夫 · 格鲁克[7]

在维也纳，安东尼奥 · 萨里埃利（1750—1825）的职业生涯也开始起步。作为加斯曼的学生，他于1769年结识了格鲁克，并获得了后者的友谊和帮助。加斯曼于1774年去世后，萨里埃利承袭了他的位置，年仅二十四岁便掌握了维也纳宫廷中意大利歌剧的大权。他个人最早的作品是喜剧性的，但在1771年，他根据马可 · 科尔特里尼（1719—1799）的剧本写作了第一部严肃的歌剧《阿尔米达》[*Armida*]。在这部作品中，他表现出对其音乐上的父亲——格鲁克遗产的继承：有生动活泼的合唱，宣叙调则简洁明晰，并全部为由乐队伴奏的器乐宣叙调。

斯图加特

另一个德国城市也在正歌剧的发展中居于重要地位。当格鲁克、杜拉佐和卡尔扎比吉在维也纳活动之时，在斯图加特符腾堡公爵卡尔–欧根的宫廷中，正

---

7. 这一序言的英译者为 Stewart Thomson，载于 Christoph Willibald Cluck: *The Collected Correspondence and Papers of C. W. Gluck*, ed. Hedwig and E. H. Mueller von Asow（London, 1962）, pp. 22–24.

歌剧的水平足以和欧洲任何地方相媲美。在腓特烈大帝统治时期，公爵曾居于柏林，从埃马努埃尔 · 巴赫学习音乐。他决定使斯图加特成为欧洲一流天才的家园，并因此在 1754 年任命尼科洛 · 约梅利为大乐长 [*Ober-Kapellmeister*]，1760 年又使让-乔治 · 诺维尔（1727—1810）掌管芭蕾剧院。约梅利运用当时流行的法国歌剧的综合性技巧，融合唱、重唱和带伴奏宣叙调为一炉，构筑起更为复杂的歌剧形式，在公爵的支持下，他扩大了乐队的规模，据说达到了让听众如痴如醉的动人效果。

这一时期在德国兴起一个鼓励发展正歌剧的强有力的运动，魏玛和哥达的宫廷是这一运动的旗手。在大公爵保护下定居于魏玛的作曲家安东 · 施韦泽（1735—1787）和诗人克里斯托夫 · 维兰德（1733—1813），采用《阿尔切斯特》[*Alceste*] 的题材创作了一部歌剧。这部歌剧的成功（尽管受到了尖锐批评）促生了曼海姆宫廷指挥伊格纳兹 · 霍尔茨鲍尔的《施瓦茨堡的君特》[*Günther von Schwarzburg*, 1777] 的问世。这部作品反映出霍尔茨鲍尔作为一位全能作曲家——无论是在室内乐、剧院音乐还是宗教音乐领域，或是作为歌剧指挥——的广阔阅历。他运用正歌剧的全部要素，创造出一种将戏剧融入音乐的表现与形式的丰富艺术。对此，见解犀利的莫扎特给他的父亲写道：

189

> 现在谈歌剧，不过只用寥寥数语。霍尔茨鲍尔的音乐很美。和音乐相比，歌词不甚匹配。最让我吃惊的是，像霍尔茨鲍尔这样年纪的人（时年六十六岁）仍然具有如此旺盛的精力；您无法想象他的音乐有怎样的光艳。（1777 年 11 月 14 日书信）

在德国，还必须提到与严肃的歌剧有关的一种动向，尽管这是和说白而非歌唱有关的。1770 年，卢梭在一出名为《皮格马利翁》剧中的抒情场景 [*scène lyrique*] 中进行了将音乐和说白相结合的试验。这种被称为“音乐情节剧” [melodrama] 的试验被热火朝天地开展，其首要的倡导者是此时担任哥达宫廷乐长的吉里 · 本达。他的第一部名为《阿里阿德涅在纳索斯》[*Ariadne auf Naxos*, 1775] 的音乐情节剧以及之后的几部作品在音乐界引起了热议。甚至莫扎特也被这种让音乐按照自身的方式进行，而又在停顿的间隙让说白加入的（或是为说白提供背景）理

想吸引了，将其视为带伴奏宣叙调技术的一种扩展[8]（参见 *ACM* 24）。

本达的杰作被许多不甚知名的作曲家竞相仿效，而音乐情节剧的创作理念，即：对主题进行生动的描写和深入的阐释，成为了十九世纪所有严肃歌剧的基本元素。

伦敦

在意大利正歌剧已经风靡了四十年之久的伦敦，在 1760—1780 间也可以窥见梅塔斯塔西奥式歌剧渐露颓势。

190

呼唤产生一部英语正歌剧的迫切愿望并未像阿伦 · 希尔曾经设想的那样，在亨德尔的作品中结出果实，却是由托玛斯 · 奥古斯丁 · 阿恩最终实现的，后者于 1762 年在科文特花园剧院推出了《阿塔塞克西斯》[*Artaxerxes*]。作曲家将梅塔斯塔西奥 1729 年创作的著名台本翻译成英文，作为这部歌剧的唱词。作品获得了很大成功，其中某些段落在歌剧被遗忘了很久之后还留在声乐的保留曲目之中，其中以“水离开了大海”[Water parted from the sea] 一曲最为知名。不过虽然阿恩为这部歌剧倾注了无比巨大的努力，但是其受欢迎的程度还是不足以使他有机会再次创作同样的作品。尽管还有一些作曲家也尝试走相同的道路，但却尽告失败，意大利歌剧的英国化就此停止，再无后继。阿恩也改弦易辙，他的下一部歌剧仍是采用梅塔斯塔西奥的意大利语台本配乐的《奥林匹亚》。但是任何一部由非意大利人创作的意大利语歌剧在英国都没能取得成功，即便是

---

8. 莫扎特在 1778 年 11 月 12 日从曼海姆写信给他的父亲：[冯 · 达尔贝格先生] 坚持不让我走，除非为他写一出二重话剧[duodrama, 即音乐情节剧——译注]；其实这对我也不怎么费事，因为我早就想写一部这样的戏剧了。我记不得我第一次来这儿时是不是告诉过您关于这类戏剧的情形？那一回，我看过一部这种剧目的两回上演，一下子被迷住了。确实，还没有什么东西这样让我吃惊，因为我过去一直以为这样的作品定然十分无聊！当然，您知道，这之中没有歌唱，只有吟诵，其中音乐就像是宣叙调必不可少的器乐伴奏一样。时不时地，当音乐响起，词语即被朗诵，就这样产生了最佳的效果。我说的这部作品是本达的《美狄亚》。他还写过另一部《阿里阿德涅在纳索斯》，这两部都是真正的杰作。您知道的，在所有信奉新教的乐长中，本达一直是我最心仪的，我对这两部作品是如此热爱，到了随身携带的地步。所以，可以想象当我着手写这样梦寐以求的音乐时该是何等的欣喜！您知道我怎样想吗？我想大多数歌剧宣叙调都应该这样处理——只是当歌词能完美地为音乐所表现时偶尔唱一下。



歌剧院有时也会提供一些“意想不到”的娱乐。1763年，伦敦科文特花园剧院的观众在阿恩的《阿塔塞克西斯》演出时大闹剧场，原因是剧院经理不愿给某些入场者以半价优惠。

克里斯蒂安 · 巴赫这样在意大利获得了极大声誉的意大利歌剧作曲家，却发现自己在伦敦却不得不转向器乐创作。而在歌剧舞台上更为成功的是安东尼奥 · 萨契尼（1730—1786），这是一个学于那不勒斯的意大利人，其音乐活动早已遍及意大利和德国。1772 年，他来到伦敦，并确立了作为歌剧作曲家的声誉，尽管刚开始也面临如伯尼所说的困难：

米利科［Millico, 一位这时来到伦敦的阉人歌手和作曲家］……发现在我国的音乐界很难找到适合的位置。腾杜契和瓜达尼［Guadagni］以及科契［Cocchi］、古格里耶米［Guglielmi］、文托［Vento］和巴赫一派的崇拜者，对别的音乐家却充满敌意，他们众口一词对那些并非出自他们偶像之手的歌剧从头到脚诋毁攻击。稍后来到伦敦的萨契尼，随即卷入到他们的阴谋之中。没有一个前面所说的那些音乐家的朋友允许米利科演唱或新来的萨契尼作曲。过分而恶毒的流言开始四处散布，并非十分得逞，但至少混淆了无知公众的视听……萨契尼的作品终于被大众所认可……到了下一个演出季结束时，有些个曾经放肆宣称萨契尼不会作曲或米利科不会唱歌的人已经无地自容，如

191

果能收回曾经说出的话，或是让他们的熟人忘掉他们所犯下的如此不公和荒谬的过错，情愿付出一百英镑的代价。[9]

萨契尼在他留居英国的十年间大获成功，他的声誉如此牢固，以致特拉埃塔 1776 年的到来也未产生多大影响。还是引用伯尼的话：

> 1776 年，另一位新来的那不勒斯作曲家，托玛索 · 特拉埃塔先生开始涉足歌剧；然而，这位享有盛名的大师来得太晚了：因为萨契尼已经牢牢地占据了我们的内心，在公众中的地位坚如磐石，一位和他风格相似的作曲家是无法超越他的，即便前者是这样年轻、这样优雅这样像后者一样富于想象力。[10]

但在 1781 年，由于债务原因，萨契尼不得不逃到法国，在那里他获得了王太子妃玛丽-安托瓦内特的欢心，并在皮钦尼和格鲁克的论战中扮演了一个小角色。

巴黎

在 1752 年的"喜歌剧论战"［*Querelle des Bouffons*］中，当意大利喜歌剧和传统的法国 tragédie lyrique［抒情悲剧］开始针锋相对时，巴黎的严肃歌剧并未真正成为争论的焦点。当时，似乎并没有真正不可调和的争议，可卢梭对法国语言的猛烈攻讦（即认为法语不适合和乐演唱）使形势逐渐发生了变化。德国器乐作曲家（尤其是约翰 · 施塔米茨）对巴黎音乐生活的影响已如前述，而如今这座充满启蒙精神的城市看来已经做好准备，可以迎接杜拉佐、卡尔扎比吉和格鲁克曾经在维也纳试验过的改革了。一位法国驻维也纳大使馆的随员，弗朗索瓦 · 杜 · 鲁莱（1716—1786）为了反驳卢梭的观念，决定将拉辛的悲剧《伊菲姬尼在奥里德》改编成歌剧台本，并有意由格鲁克来担任作曲。当格鲁克在维也纳攻击梅塔斯塔西奥时，他也布置在巴黎发起对卢梭的攻击，并为此作了周密的准备。通过在《法国水星报》［*Mercure de France*］上的一封给巴黎歌

---

9. Burney, *op. cit.*, pp. 877–878.
10. *Ibid.*, p. 883.



由博科（［Boquet］或他的学生）设计的格鲁克的《伊菲姬尼在奥里德》1774年首演时的服装图稿。（藏于巴黎歌剧院图书馆）

剧院的公开信，造成了歌剧院的头头迫于爱国主义的理由而无法拒绝上演格鲁克歌剧的形势。巴黎歌剧院的回答非常聪明，他们说鉴于格鲁克正处在如日中天的阶段，而这部歌剧是如此优秀，使得别的所有作品都望风而避，所以如果作曲家答应提供六部以上的相同风格的作品以保证歌剧院有足够的剧目，他们便接受《伊菲姬尼在奥里德》的上演。格鲁克接受了这一挑战。正如他自己所说，格鲁克明白“这样做无疑是极其大胆之举，并将面对严峻的挑战，因为我们必须面对民族性的偏见，而要用理智来对抗是徒劳的”。[11] 无疑，格鲁克和杜·鲁莱正在谋求在维也纳有过一面之缘的王太子妃玛丽-安托瓦内特的帮助。

192

---

11. 关于围绕格鲁克在巴黎的斗争的完整记录，见前面脚注 7 所引之 *The Collected Correspondence and Papers of C. W. Gluck.*

《伊菲姬尼在奥里德》于 1774 年 4 月 19 日在巴黎歌剧院首次上演，反映还算理想，可是三周后路易十五去世造成的国丧期终止了后续的演出。这同时也意味着格鲁克的女赞助人现在成了法国王后。在这段无所事事的闲散岁月中，格鲁克改编出了不用阉人歌手的《奥菲欧与尤丽狄茜》的法语版。这个版本于八月上演，非常成功。通过将这两部歌剧分别题献给新即位的国王和王后，格鲁克牢牢巩固了他在巴黎的地位。 193

接下来，格鲁克计划写作两部分别采用吉瑙的《阿尔米达》[*Armida*] 和《罗兰》[*Roland*] 作台本的歌剧——这两个脚本最初由吕利分别于 1685 年和 1686 年谱曲。但这时，针对格鲁克的阴谋开始浮上台面。由于王后任性地加强法国和奥地利之间不受欢迎的联盟，她的支持在某些争端中，无疑具有一种义不容辞的意味。在格鲁克不知情的情况下，他已经开始着手工作的《罗兰》的台本又被转给了尼科洛 · 皮钦尼。于是，在巴黎出现了从未有过的、最为惨烈的艺术家斗争的壮观场面：意大利人皮钦尼和国际性的德国人格鲁克——同样声名显赫，势均力敌——为同一部台本作曲。当然，格鲁克也不是傻子，一经得知皮钦尼拿到了《罗兰》的剧本，便马上销毁了自己所作的部分，因为正如他 1776 年给鲁莱的信中所写，格鲁克深知不论皮钦尼个人赋性如何，他“必将在新颖程度上占到先机，无论东西是好是坏，毕竟巴黎已经有我的四部歌剧了。”一时间，巴黎陷入一场争辩格鲁克和皮钦尼孰优孰劣的激烈混战，但两位当事人都没有做任何助长阵势之举，而是彼此对对方都表现得大度和尊重。

格鲁克又为巴黎写了两部歌剧：《伊菲姬尼在陶里德》[*Iphigénie en Tauride*, 1779] 和《埃科与纳尔希斯》[*Echo et Narcisse*, 1779]，这是他创作生涯最后的产品。《埃科与纳尔希斯》失败了，但《伊菲姬尼在陶里德》却使他获得了最辉煌的、戏剧性的成功，尽管皮钦尼采用另一个台本创作了一部相同题材的歌剧，格鲁克的胜利仍旧巍然无损。在经历了几番波折后，格鲁克又回到了维也纳，在那里潜心默处，准备为那不勒斯写一部新歌剧。他可能已经着手根据卡尔扎比吉的剧本写作《达纳伊德》[*Les Danaïdes*]，但在这部作品成功上演十二次之后，他突然向公众宣布其完全出自萨里埃利之手：这无疑是在宣告这位年轻作曲家为他音乐创作的继承人。

对格鲁克成就的最好把握，在于意识到：他在 1770 年代创作的歌剧实际上

是瓦格纳 1850 年代的作品的直接先驱。即便是埃克托 · 柏辽兹这样的浪漫主义巨擘，也对这位音乐戏剧的不朽大师表现出无比的崇敬。

法国的喜歌剧

巴黎的喜歌剧论战显露出某些后果，首先，整个欧洲对戏剧的本质的看法已经发生了改变，不再要求必须采用历史故事或神话传说作题材。植根于生活的人物角色不仅拥有了发展戏剧情节和表现人类情感的力量，而且与社会生活中其他领域出现的批评意识相一致。喜歌剧就像夏尔丹的绘画一样［Simon Chardin, 1699—1779, 以描绘世俗性题材著称的法国画家。——译注］，开始被视为那一时代政界和知识界潜在力量的内在特征的表现。当脱胎于德 · 拉 · 富华剧院、一开始微不足道的法国喜歌剧逐渐发展壮大时，其内涵也从单一插科打诨的搞笑性质演化成亦庄亦谐的混合性体裁，即一种拥有较为深邃的表情和能引起怜悯、敬佩之情的严肃人物在逗乐发噱时也能移情于教化的喜剧。

194

这些作品结构简单、编制不大、主要使用独唱角色，而对这种风格并非必不可少的重唱形式只是偶尔出现。在 1760 年左右，三位作曲家的作品主宰了巴黎喜歌剧［*opéra comique*］的舞台。意大利人罗姆阿尔多 · 埃吉蒂奥 · 杜尼（1708—1775）在来巴黎之前曾任帕尔马宫廷的小教堂乐长［*maestro di capella*］，在那里他深受法国音乐的熏染。为了推广这种新体裁，杜尼是第一位将意大利音乐风格的因素和法语台本相结合的作曲家。他还将戈尔多尼的作品加以改编，搬上法国舞台。和杜尼齐名的弗朗索瓦 · 安德烈 · 达尼康 · 菲利多出身于一个重要的法国音乐世家，同时还是一位技艺超群的棋手：至今国际象棋中还有一手防守定式以他的姓氏命名。菲利多在 1760 年代开法语喜歌剧的一代风气，他根据菲尔丁小说改编的《汤姆 · 琼斯》［*Tome Jones*］上演于 1765 年，这是一部很好的样板之作。全剧由三幕组成，每一幕包含大约七首由说白分隔开的唱段。在全部二十二首曲中，有四首二重唱，而在第二幕结束时还有一首七重唱。其中不同的人物分别表达了对剧中情势各自的反应。在总结性的重唱之前有一首“沃德维尔”［vaudeville］，每个角色依次唱歌词中的一段，

曲调简朴而琅琅上口。不同寻常的“酒鬼四重唱”[“Drunkard’s Quartet”]是一首四声部男声无伴奏的欢唱，这种对普塞尔音乐特征的十八世纪晚期方式的模拟，无疑是想用英语开玩笑来造成喜剧效果；而这首曲子更为重要的意义在于第一次将无伴奏重唱的形式引入到了歌剧体裁中。

皮埃尔·亚历山大·蒙西尼（1729—1817）在1761年以两部喜歌剧蜚声于世，即：《受骗的法官》[*Le Cadi dupé*, 格鲁克于同年也为之配乐]和《百密一疏》[*On ne s’avise jamais de tout*]。他最为出名的作品是《逃兵》[*Le Desérteur*, 1769]，作为一部喜歌剧，此作具有异乎寻常的强烈戏剧效果。

在1760年代晚期，安德烈·格雷特里（1741—1813）来到巴黎，并迅速成为法国歌剧舞台上最重要的人物，取代了菲利多和蒙西尼在公众中的位置。而将他推到这样举足轻重的地位的因素正是其罕见的旋律天赋，正如时人所说，这种天赋使他“将表情、音调、戏剧节奏和人物性格完美地呈现”。他在1770—1780年代之间创作了一系列成功之作，然而当观众的口味转向对更富于创意和复杂性的音乐的需求时，这些作品便大多被遗忘了。

伦敦的喜歌剧

乞丐歌剧[*The Beggar’s Opera*]仍然在伦敦的舞台上占有一席之地，只是追随着意大利的风尚。新推出的作品仍然使用一般的戏剧演员而非专业歌手来演唱。然而，值得注意之处在于，在将加卢皮的《乡村哲学家》[*Il fiosofo di campagna*]和皮钦尼的《贞洁的少女》[*La buona figliuola*]改编上英国舞台时，说白被歌唱宣叙调所替换，自此以后，英语歌剧就体现出对歌唱与说白相混合的形式的特殊偏好。尽管出现在舞台上的都是来自生活中的人物角色，但剧情却试图向大团圆的结局靠拢（如同《贞洁的少女》中表现得那样）。 195

在这一时期的伦敦舞台上，习惯于在一出完整规模的戏剧或歌剧之后，附加一出短小的独幕“幕后剧”[afterpiece]。这种出现在剧末而非剧中的幕后剧可以被视为意大利幕间剧[*intermezzo*]在英国的对应物。公众的喜爱促成了这一时期大量短小戏剧作品的产生，其中最有名的是阿恩的《托玛斯和萨利》[*Thomas*

and Sally, 1760]。

1762 年，托玛斯 · 阿恩和或许是这世纪后半叶最重要的英国台本作家伊萨克 · 比克尔斯塔夫（1735—？），创作了一部名为《乡村之恋》[*Love in a Village*] 的歌剧。作为一部三幕的规模完整的作品，这是一部略有些不同的混成剧，或者说“民谣”歌剧。虽然有部分歌曲是民间叙事歌的类型——即有着简单伴奏的分节歌，但大多数音乐是取自其他作品中（包括其本身的器乐前奏和后奏）、并完全由乐队伴奏的。阿恩和比克尔斯塔夫从众多不同的来源中选择素材，汇集成篇，只有六首曲是新创作的，另有十二首是作曲家以前的旧作。而歌剧中其他部分则出自好几位其他作曲家之手，其中包括阿贝尔专门应约而写的、供展示的全新序曲。

这部歌剧获得了巨大的成功，到下一个世纪又被重新复活。它也同样衍生出大量模仿之作。其中有两部——失败的《城市中的爱情》[*Love in the City*, 1767] 和成功的《里昂内尔和克拉丽莎》[*Lionel and Clarissa*, 1768] ——都是比克尔斯塔夫的作品。这一回他的合作者是查尔斯 · 狄波丹（1745—1814），这位作曲家凭借其出色的旋律天赋和戏剧感成为整个十八世纪后半叶英国音乐戏剧界的领军人物。
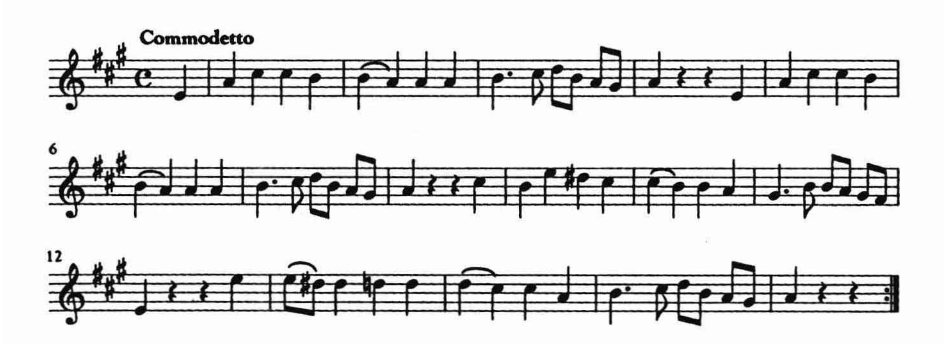
德国的喜歌剧

1731 年在伦敦首演了一部由查尔斯 · 科菲编剧的名为《麻烦缠身》[*The Devil to Pay*] 的民谣歌剧（第 117 页已经提到过），这部作品备受欢迎，于是有了德语改编版，1743 年便在柏林上演，其音乐很可能来自许多不同的渠道。这部作品的一个改编本由克里斯蒂安 · 菲利克斯 · 魏斯（1726—1804）编剧，约翰 · 施塔德福斯（卒于 1759 年以后）作曲，于 1752 年在莱比锡上演。尽管其最初的音乐散失了，但有一个 1766 年在莱比锡的 J.A. 希勒的版本流传下来。身为莱比锡布业公会大厅 [*Gewandhaus*] 音乐会指挥的希勒也是一位作曲家，而他的歌剧《狩猎》[*Die Jagd*，1770] 确实被热切渴望德语歌剧作品出现的观众视为典范，在韦伯的《自由射手》[*Der Freischütz*，1821] 之前，一直是最受

196

欢迎的同类作品。希勒的风格是一种以民歌式的简朴分节歌为主、包含许多精美重唱的混合形式。他最主要的成就在于将德语歌唱剧［*Singspiel*］从最底层的大众娱乐提升为让优秀歌唱家能从中发现动人之处、让受过教育的中产阶级能愉快地带领他们的妻女前往观赏的艺术品。这主要取决于他简朴而纯净的旋律风格，每每让人回想起德语民歌的风味。下面的例子是其中一首歌曲的旋律，其口哨般的音型很像莫扎特的《魔笛》中帕帕根诺的音乐：

谱例X—4：J. A. 希勒《狩猎》，民歌风旋律



在南部德语地区，奥地利皇帝约瑟夫二世于1778年在维也纳国家剧院建立了一个民族歌剧院。尽管这一努力为时不长，仅仅持续了五年，但却对德语歌剧作曲家起到了无法估量的激励作用，并最终促成了这世纪的最后二十年维也纳歌唱剧的蓬勃发展。

第三部分



海顿：成长中的大师

第十一章
早年岁月：1732—1760

回眸过去，巴赫与亨德尔似乎主宰了十八世纪上半叶的音乐世界，而海顿和莫扎特则是下半叶的巅峰。然而这种看法并非从来就有，在十八世纪就不大有行家会把巴赫或莫扎特归入“不朽”之列。纵然今人可以深刻意识到上述每组作曲家之间的类似，但当时的人们却只看到他们的区别，并以赏识其中一个而忽视另一个的方式体现这种区别。当我们对海顿和莫扎特的理解更进一步时，我们便能更真切地感到：他们之间除了身处同代、均出类拔萃且彼此高度尊重之外，确实少有共性。 199

弗朗茨 · 约瑟夫 · 海顿在他所处的上层社会总能蒙得宠爱，而他的旋律和节奏竟是如此广泛地取源于民间歌曲和舞曲，这一点有力证明了那个时代的“平等观”[egalitarian ideals]。由于海顿最早的音乐经验是民间歌曲和流行舞曲（不是奏鸣曲或赋格），所以直到晚年他仍挂怀这些记忆。事实上当海顿已可被称作欧洲最尊贵、最著名的作曲家时，他时常回想自己出道时的卑微，并怀着无可非议的自豪对之津津乐道。据载，他曾说：“年轻人可以从我身上看到凭空生有的例子。我就是从极度贫穷走到今天的”。[1]

在海顿生命的最后几年里，至少有三位著述家开始对他密切关注，怀着为他作传的念头收集他的回忆，由此可见他的名望。很能反映海顿性格的是，他无论如何也不相信别人会对自己的生平感兴趣。第一位热心的传记作者是朱塞佩 · 卡尔帕尼（1752—1825），一个意大利人，于 1796 年移居维也纳并结识海顿。

---

1. *Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, pp. 80–81.

1812 年，卡尔帕尼以系列书信的形式出版了他对这位暮年作曲家的记述，题为
200《海顿》[*Le Haydine*]。第二位，乔治 · 奥古斯特 · 格利辛格（1828 年去世），1799 年由布赖特科夫和黑特尔出版社派给海顿，以巩固出版公司与这位作曲家之间的业务关系。他的《约瑟夫 · 海顿生平资料注释》[*Biographische Notizen über Joseph Haydn*] 出版于 1810 年。最后一位是迪斯（1755—1822），三人中唯有他是明确表示要为海顿立传而被引荐给海顿的，时值 1805 年。迪斯兢兢业业地开展这项工作，《约瑟夫 · 海顿生平资料》[*Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*] 也于 1810 年出版。[2]遗憾的是，迪斯结识海顿时，作曲家已非常虚弱，且时常受间歇性嗜眠症和冷漠症的侵扰，需被不断唤醒。迪斯培养出一种可贵的能力帮助这位老人，但即使这样他也时有失败。

早期生活

随后问世的大多数传记都参考了上述三人的著作，因为其中记载着大量关于海顿的奇闻趣事。格利辛格写道：

> 约瑟夫 · 海顿于 1732 年 3 月 31 日出生在罗劳 [Rohrau]，这是奥地利南部的一个村庄，地处奥匈边境的下维也纳森林区域，距离莱塔河边的布鲁克镇不远。父亲马提亚斯是一名职业制轮匠，经过两次婚姻，留下了二十个孩子，其中约瑟夫最为年长。这位父亲见过一点世面（似为职业所需），在美因河畔法兰克福期间曾学过一点竖琴。作为罗劳镇上出名的工匠师傅，他在业余仍保持着对这件乐器的兴趣。此外，他天生是个不错的男高音，妻子安妮 · 玛丽 [Anne Marie] 也时常伴着竖琴唱歌儿。这些旋律深深印在了约瑟夫 · 海顿的脑海，迟至暮年仍记忆犹新。[3]

---

2. Griesinger 和 Dies 著述的可靠英译本均可见于 Vernon Gotwals 所著的 *Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius* （Madison, Wis., 1963）一书，本篇所参看的正是这个版本和译本。

3. Griesinger, *op. cit.*, pp. 8–9.

迪斯对海顿出身的描述几乎与此同出一辙，由此不禁使人猜想：同样的故事老人不知道重复了多少遍。

海顿的母亲虔信宗教，当小约瑟夫显露出早慧征兆时，她便想让他在教堂里谋职，而事实上，"信念坚定"确实是海顿毕生保留在性情中的一个方面。海顿的音乐天分如此鲜明，以至于双亲破例允许他到叔父家寄宿，这位叔父是海茵堡［Hainburg］一个大城镇上的校长兼教堂唱诗班领唱。于是，在尚不满六岁时，[4] 这位未来的作曲家就辞别双亲踏入社会，开始历练他将在未来显露出来的独立精神、适应能力、机智秉性和外交才能，从此再也没有回到过故乡。 201

在海茵堡，年轻的海顿学习了歌唱以及多种管、弦乐器的演奏，同时也学习了阅读、写作和宗教教义。回顾寄居叔父弗兰克［Franck］家的三年艰苦岁月，年迈的海顿并不抱怨。据格利辛格转述，海顿曾反复说过："尽管在那期间我领到的训斥多于膳食，但我仍对叔父心怀感激（即便我进了坟墓），多亏他给我布置了那么多不同的任务"。

八岁那年，海顿搬到了圣斯蒂芬大教堂［St. Stephen's Cathedral］的唱诗班学校去住，这是奥地利首都维也纳最大的一个教堂，海顿在变声前一直待在那里。唱诗班的指挥乔治・鲁特尔（一位成功的作曲家），除了教海顿如何忍饥挨饿去生活并告诉他凭借自身禀赋解决这一问题并不难之外，几乎什么都没教。在头五年里，少年海顿日益频繁地被任命独唱，但在 1745 年，当海顿年轻的弟弟米夏埃尔来到圣斯蒂芬大教堂后，海顿的职位就被他取代了，米夏埃尔成为二人中更有前途的一个。约瑟夫由于步入青春期开始变声而不再担任独唱。据迪斯记载，奥地利女皇玛利亚・特蕾莎曾抱怨说："约瑟夫・海顿不再唱歌了，他倒嗓了。"[5] 这个打击降临于 1749 年，十七岁的海顿遭遇了现实的捉弄并被开除："无助又贫困，只剩三件烂衬衫和一件破外套……"[6] 时值腊月，维也纳的冬天阴冷难熬。

他还算幸运，临时与一对抚养孩子的年轻夫妇住进了一间阁楼，开始竭尽所

---

4. 海顿离开海茵堡的确切日期已不可知。Griesinger 说是海顿六岁那年，而迪斯却说那年海顿已过了六岁。

5. Dies, *op. cit.*, p. 88.

6. *Ibid.*, p. 89.

能地靠教课或去小夜曲场子里演奏来挣钱糊口。[7] 一段时间后状况有了改善，海顿便搬入了自己的阁楼，在那里，“……夏天的雨水，冬天的雪花，透过墙缝袭入阁楼，一觉醒来周身浸透或已裹雪当衾。”[8] 即便如此，海顿自己却说，“每当坐到我那破旧的钢琴旁边，我就不慕帝王不羡仙”。[9] 他所有的闲暇都用于学习。202 海顿只受过一点最粗略不过的乐理训练，而主要是依靠自学。我们获知，在他读过的书里，有约翰 · 约瑟夫 · 福克斯（1660—1741）的《艺术津梁》[*Gradus ad Parnassum*, 1725] 和约翰 · 马特松的《完美的乐正》[*Der volkommene Capellmeister*, 1739]。他还买到了 C. P. E. 巴赫刚出版不久的《键盘乐器的正确演奏法》（第一部，1753），如获至宝。或许他最重要的经历是对 C. P. E. 巴赫早期出版的奏鸣曲的钻研。通常以为他只知道 1742 年的《普鲁士奏鸣曲》[*Prussian sonatas*]，但很可能他也熟悉 1744 年的那套《符腾堡奏鸣曲》[*Württemberg sonatas*]。海顿曾对格利辛格说：

> 不把它们逐一弹遍，我决不罢手。真正了解我的人都会发现：C. P. E. 巴赫对我影响至深，我理解他，而且刻苦地钻研过他。C. P. E. 巴赫本人有一次曾就这份乐谱对我当面表示赞赏。[10]

这段时间里，海顿忙着给一个受梅塔斯塔西奥监护的年轻人上钢琴课。通过这层关系，他结识了尼古拉 · 波尔波拉，一位成功的教师（教出了一些名垂青史的大歌唱家）兼有声望的作曲家。海顿意识到自己可以从波尔波拉那里深深受教，于是说服了这位脾气不好的老人雇用自己为他的声乐课伴奏。这项工作带给海顿的是：频繁的羞辱，微薄的薪金，丰富的音乐经验和流利的意大利语。此外，他还结识了维也纳音乐界的许多重要人物。

---

7. “小夜曲”[Serendade]这一术语在过去指代的是：（1）晚间位于某家私人住宅前的室外音乐会表演，意在向主人致意；（2）出于同样的意图而雇请一群音乐家所作的表演；或（3）用于上述场合的、被写下来的实际作品。

8. Dies, *op. cit.*, p. 91.

9. Griesinger, *op. cit.*, p. 92.

10. *Ibid.*, p.12.

作品

海顿何时开始作曲并不确知，不过，1749 年他被圣斯蒂芬大教堂唱诗班开除的事件可能强烈地激促了这个转向。在写于 1776 年的自传草稿里，海顿说，离开圣斯蒂芬大教堂后，他“通过给年轻学生上课而维持了整整八年（直到大约 1757 年）的悲惨生活”。又说，在热心创作的这段时间里，他会笔耕不倦、“直到深夜”。虽然海顿的第一批已知确切年份的作品出现于 1750 年代中期，但很有可能在 1750 年代之前他就已经开始建立作曲家的名声。渐渐地，随着名声日显和作品流传，海顿的生活有了改善。他的第一批弦乐四重奏在受到学究理论家们批评的同时，也同等程度地被业余音乐家们热情接受。他最早尝试的一部歌剧——《狡猾的魔鬼》[*Der krumme Teufel*, 1759, 不幸失传] 也相当成功。终于，在 1759 年，海顿接受了平生第一个职业任命：他被指定为莫尔金伯爵的音乐主管，年俸两百盾 [gulden]，外加免费的膳宿。这位伯爵拥有一个小型管弦乐队，由大约十六位音乐家组成，海顿为这个乐队创作了他的第一部交响曲。[11] 这部作品的首演给其中一位观众——安东 · 艾斯特哈齐亲王——留下了格外美好的印象。不久后，莫尔金伯爵的乐队由于缺乏资金而被迫解散，海顿发现自己在找到工作后的不到十二个月里就再度失业了。1760 这一年是海顿创作生涯中一个至关重要的分水岭，所以讲到这里应该稍作停顿，以便回顾此前他所写出的作品。[12]

203

11. Griesinger 据海顿授权，保留了这首通常被称作“第一号”交响曲的开头。至于此作是否海顿平生所作之第一首交响曲，尚有疑云。

12. 海顿全集的编订迄今仍未告毕。第一次尝试始于 1907 年，只发行了十卷；另一次尝试是 1950 年代的波士顿版 [Boston Haydn edition]，发行了四卷乐谱和一批唱片。如今，由科隆海顿学会 [Haydn Institute of Cologne] 发起的第三次尝试好像最终要实现目标——在作曲家辞世近两百年后。安东尼 · 凡 · 霍布肯（1887—1983）完成了为海顿作品编目这项艰巨的任务，他的编号方案如今被普遍用于识别海顿的所有作品。霍布肯编号由两部分组成：一个罗马数字指明作品的类别（交响曲、四重奏、协奏曲等），一个阿拉伯数字表示一部作品在某个类别中的年份次序（在可能确定的情况下）。譬如，Hob. XVI : 49 表示：霍布肯编号的第十六个类别（钢琴奏鸣曲）中的第四十九号作品。

为什么为海顿作品编目竟如此困难？海顿全集的编订为何又命运多舛？简而言之是因为：海顿的作品太流行，以致正宗属于他的作品往往是通过一大批抄谱员之手，或是一系列出版了的、包含多种不同解释在内的原始资料流传给我们的，作曲家亲笔签名的手稿

>>

键盘奏鸣曲

海顿写于 1760 年前的键盘奏鸣曲大概总共有十八首完整保留了下来。对于其中任何一首的创作年份,我们最多都只能说:写于“1766 年前”。尽管可以推测,它们大多是在 1760 年前完成的,那时海顿主要靠教钢琴维持生计。流传下来的这些作品都没有海顿的亲笔签名,因为海顿将手稿送给了朋友和学生,没有资料显示它们仍然存在。我们很庆幸能有这么多作品以抄本形式留存下来,因为 204 据查至少还有另外七首键盘奏鸣曲(海顿已在自己的目录册中列出了它们的开头)永远地消失了,除非机缘巧合使它们重现。

在幸存下来的奏鸣曲中有一些作品具有了扩展性,采用的是丰富多样的曲式和织体;有些作品尽可能充分地调用了海顿所掌握的全部键盘技巧(海顿并非任何一种乐器的演奏大师,尽管也不失为能够胜任的键盘演奏家和出色的小提琴家),也有些作品较为短小,似乎是刻意求简。这些小型奏鸣曲使用了易于弹奏的 **F**、**C**、**G**、**D** 大调,而较大较复杂的作品则大多用的是 $\mathbf{B}^{\flat}$、$\mathbf{E}^{\flat}$、**A** 和 **E** 大调,这个事实进一步巩固了如下推论:作品的复杂程度更多是关乎海顿学生的琴技状况,而不是作品所完成的确切年份。多数作品是三乐章结构:首先是一个快速乐章,接下来是带三声中部的小步舞曲乐章,最后以急板 [*Presto*] 或快板 [*Allegro*] 乐章结束。有四首特例是以广板 [*Lagro*] 或行板 [*Andante*] 作为中间(慢)乐章,其后跟的是带三声中部的小步舞曲。还有两首奏鸣曲只有两个乐章(一个快速乐章跟一首小步舞曲),另有两首为四乐章,按照“快速/小步舞曲/慢速/快速”的次序排列。

原件并不是总能幸存。此外,十八世纪最后二十五年所见的被冠以海顿名下出版的大量作品实乃出自他人之手。情况更加复杂的是,作曲家本人偶尔会把同一首作品卖给不同的出版商,而且不讲信用。接下来的故事会说明这一点:在 1787 年,某位亲王委约海顿写作三首交响曲供他专用,海顿接受了这个委约,并讲明自己非常忙。那一年的稍后,海顿写了一封信解释说自己眼睛看不清楚,这些交响曲不在他手上,而是转给了一些抄谱员。这位亲王寄过一个装满金币的黄金鼻烟盒给海顿,几乎可以断定:亲王收到的那些作品极有可能已被作曲家寄往巴黎去兑现了其他委约。由此可见,在对许多作品做“正宗性” [*authenticity*] 鉴定时存在问题,而且,就显然属于正宗的多个版本而言,要判定哪一个最为可信也非常麻烦。霍布肯的编目(尽管在某些方面不够完美)奠定了一个坚实的基础,有了它,接下去的研究便有了依靠。

海顿的这些作品在风格上反映出维也纳同时代人对他的影响——比如瓦根塞尔，此人对海顿的影响比 C. P. E. 巴赫更明显。海顿 [在这些作品中] 不用小调式作主调，这与瓦根塞尔相像，而与 C. P. E. 巴赫不同。海顿和瓦根塞尔倾向于使所有乐章像组曲那样使用同一个调（有少数例外）；而 C. P. E. 巴赫却喜欢将头尾两个乐章设为同调，而使中间乐章发生调式或调性的变化。海顿总喜欢像瓦根塞尔那样使用带三声中部（多用同主音小调，偶尔也用关系小调）的小步舞曲作为中间乐章；而 C. P. E. 巴赫却从不在奏鸣曲中使用小步舞曲或其他明显具有舞曲性的乐章——仅西西里舞曲 [*Siciliano*] 除外。海顿在为他的《C 大调小步舞曲》写作“C 小调三声中部”时，也习惯于像瓦根塞尔那样在调号上记写两个而不是三个降号。[13] 最后，海顿倾向于使末乐章像第一乐章那样采用奏鸣曲式，而 C. P. E. 巴赫则喜欢在末乐章里使用较为简单也更加均衡的二部性结构。

海顿的键盘奏鸣曲大多将第一乐章写成三部性的奏鸣曲式，尽管作品 Hob. XVI : 5, 6, 1, 3 各首在感觉上更像平衡的二部结构。显然，海顿在这些乐章里试验着各种想法，有些想法他后来再没用过。作品 Hob. XVI : 13 在进入发展部（以六小节的属持续音开始）之后还重申了七个小节的主调（E 大调）。只是在进入发展部十四个小节后，才真正有三小节转向了关系小调（C♯小调），紧接着便开始为转回主调完全再现作准备。这种较早转回主调的罕见方案（在海顿作品中） 205 是一个风格特征，它表明作品的创作年份较早。

作品 Hob. XVI : G1 （*ACM* 25）是一部较早体现出强烈聚合感的作品，即，所有部分从属于一个整体，这是海顿作品的鲜明特质。作品开头的动机姿态（带着一种下行冲力）在第二调性区域开始时（第 13 小节）仍反复出现，之后通过结束句的反向进行来达到平衡。在中间段落（第 29—57 小节）里，开头的素材遵照惯例被安排在属调上（映照着第 17—21 小节用以维持平衡的反向进行），随即开始从 C 大调向上级进，经过 D 大调，到达 E 大调。再现部开始之前，开头的动机按下五度循环的方式分别落在 E、A、D、G 四个音上，使再现部的到来更具效果。

---

13. 这种做法常见于十七世纪和十八世纪早期的小调作品中，是多利亚调式大六度的遗留。

带伴奏的奏鸣曲

海顿写于 1760 年前的作品还包括为不止一个演奏者而作的室内乐。为小提琴（或长笛）、大提琴和拨弦古钢琴而作的若干首三重奏很可能写于这一时期。它们都有三个乐章，（同键盘奏鸣曲一样）导源于组曲，被冠名为“帕蒂塔”[*Partita*] 或“嬉游曲”[*Divertimento*]。如所预料，三个乐章均采用同一个调，只在小步舞曲的三声中部里才有调性或调式的变化：要么使用同主音小调，要么使用关系小调。《E$^{\flat}$大调三重奏》（Hob. XV: 36）中的一个名为“波兰舞曲”[*Polones*] 或“波罗乃兹”[polonaise] 的中间乐章是个例外，用的是 C 小调。

206 乐器关系大概是这些三重奏最有意思的方面。海顿将他的三重奏构思成带通奏低音的作品，大提琴声部和拨弦古钢琴的左手声部关系密切。只有当大提琴声部被记成一个八度或被简化的时候，才能看到二者的区别（这证明通奏低音的实现方式可以改动）。另一方面，小提琴或长笛声部较多地被处理成类似于三重奏鸣曲（通常有两个旋律声部）的其中一个旋律声部那样，键盘演奏者用右手与之交替，或是奏以与之平行的三度或六度。本书第三章已论及此类三重奏鸣曲在演奏时的多种组合可能。



取自阿塔利亚公司出版的一首海顿三重奏的封面，这幅小插图确证了女性键盘演奏者在那个时代的重要性，男性则通常演奏“不具女性风度”［ *unladylike* ］的乐器。
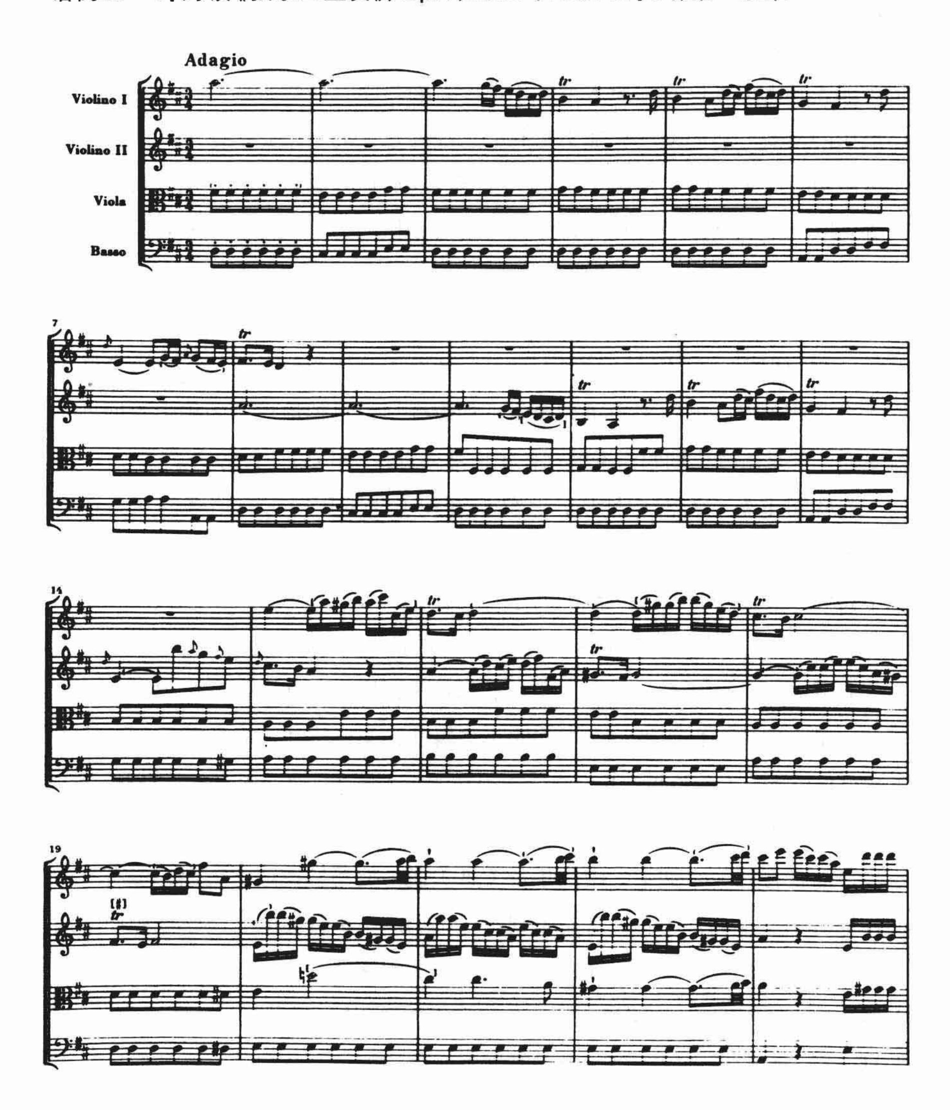
四重奏

海顿在1760年前偶尔也靠在小夜曲场子里演奏赚取收入，这一时期他为两把小提琴和大提琴以及为更大型的乐器组合而写的一些嬉游曲大概就是出于自己使用的需要。然而如今更能引起我们关注的是他的早期弦乐四重奏。我们仍无从得知海顿初次投身于他所专长的这个领域（后世称他为“弦乐四重奏之父”）[14]的确切时间。据格利辛格记载，海顿为福恩伯格男爵（一位业余爱好者，海顿时常和他一起演奏）写作第一首弦乐四重奏时他十八岁（1750）。卡尔帕尼也谈到了这个四重奏小组的聚会，却说海顿当时刚过二十岁。此二人的记录均以海顿的口述为根据，只不过“记忆力衰退”使老人对这个他所津津乐道的话题的描述有了些差异。近年来的研究倾向于把海顿与福恩伯格男爵的相识之期推订得更晚，于是海顿早期四重奏的创作年份被考订在了1757—1759年间。

这些四重奏均有混成性质，其结构面貌（如所预料）有诸多源头。在现存的各种抄本中，它们具有多种名义，如：“四重奏”[*Quartetto*]、“遣兴曲”[*Cassatio*]、“嬉游曲”[*Divertimento*]、“夜曲”[*Notturno*]、“四重奏鸣曲”[*Sonata a quattro*]、“帕蒂塔”[*Parthia*]，甚至“交响曲”[*Symphony*]。这些作品无一例外有五个对称的乐章，排列次序一般是：Ⅰ，快速；Ⅱ，带三声中部的小步舞曲；Ⅲ，慢速；Ⅳ，带三声中部的小步舞曲；Ⅴ，快速。有两首特例采用了下述替换方案：Ⅰ，柔板；Ⅱ，带三声中部的小步舞曲；Ⅲ，谐谑曲，急板；Ⅳ，带三声中部的小步舞曲；Ⅴ，快速。头尾两个乐章以及第二、第四乐章的第一小步舞曲都在同一个调上。中间乐章（Ⅲ）通常使用属调或下属调，但有一首例外地沿用了主调，还有一首用了同主音小调。小步舞曲的三声中部照旧采用关系调。有少数几首四重奏保留了三重奏鸣曲的织体形态，音域较低的两把弦乐器为旋律（旋律材料由两把小提琴共同且平均地分担）提供节奏及和声背景（谱例Ⅺ—1）。在慢乐章里，第一小提琴演奏深情的旋律，音域较低的其他乐器则 207 翻来覆去演奏和弦为之伴奏。

14. 早在霍布肯之前，这些四重奏便以作品号的方式为音乐爱好者们所熟知，而且他们的用法始终未被废弃。本书在提到四重奏时将兼用作品号和霍布肯编号两种方式，以免混淆。
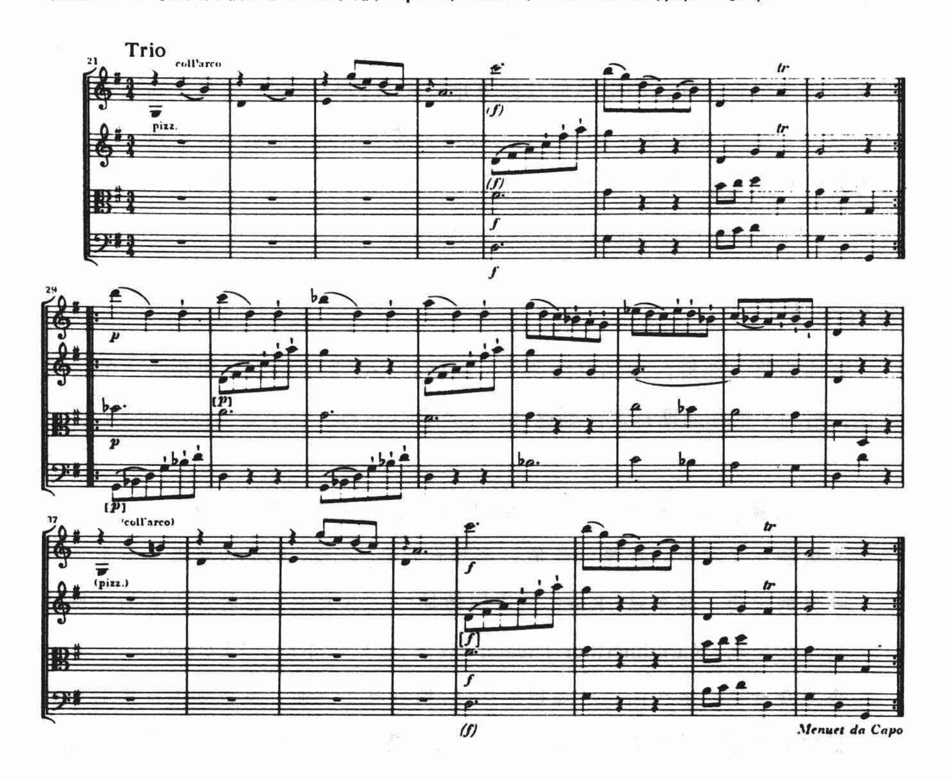
谱例XI—1：海顿《弦乐四重奏》, Op.1, No.3（Hob. III：3）, 第一乐章



海顿本人在福恩伯格男爵的四重奏小组内演奏中提琴，也许正因为处在四重奏织体中的中声部位置，所以他有很多处理内声部的细腻手法（这是对演奏者的回报），例如：让小提琴和中提琴来回交替地演奏一个短小音型（落在同一个音

上）；小步舞曲的三声中部用三件低音乐器齐奏旋律（三合一），与之相对，第一小提琴则独立演奏柱式三和弦以提供和声（一分三）；在一个以三重奏鸣曲织体写成的慢乐章里，加弱音器的第二小提琴重复演奏第一小提琴每一句的句尾，仿佛遥远的回声。这些手法证明海顿在旋律写作方面具有充沛的才气的和独创的想象力。早期的四重奏效果新颖，乐器组合方式多样，这全要归功于海顿的幽默意味。Hob. Ⅲ: 3（D 大调）的第一小步舞曲（其中的第一小提琴用拨奏来为自己的弧形旋律伴奏）有一个兰德勒风格［*Ländler-like*］的三声中部。这些四重奏所营造的和善、轻松的气氛与三重奏中许多几近于巴洛克一般浓重的乐章形成强烈对比，另一个事实可作为支撑该结论的进一步证据：Op. 1 中有五首四重奏（Hob. Ⅲ: 1, 2, 3, 4, 6）的首尾两乐章使用了 3/8 或 6/8 拍，这种节拍在那个时代被认为是生动而优雅的，尤其与严肃情绪格格不入。 208

谱例Ⅺ—2：海顿《弦乐四重奏》，Op. 1，No.3（Hob. Ⅲ :3），第三乐章



交响曲

1750 年代的弦乐四重奏与交响曲相差不远，只需将前者的乐器数量加倍（以强化弦乐声部的力量）并增加管乐器即可。根据当时的共性常规，这是很容易做到的：用双簧管（或长笛）不时地重复弦乐声部，再用大管来重复低音线条。209 如今已基本公认，海顿在创作那首通常被称作“第一号”（Hob. Ⅰ：1）的交响曲（为莫尔金伯爵而作）之前已写过若干首交响曲。《第一交响曲》有三个乐章：Ⅰ，急板［*Presto*］，D 大调；Ⅱ，行板［*Andante*］，G 大调；Ⅲ，终曲［*Finale*］，急板［*Presto*］，D 大调。直到《第三交响曲》海顿才启用小步舞曲。两支双簧管和两把圆号加入了弦乐声部，管乐声部在其中的表现并不出奇：双簧管不时重复弦乐，圆号则规矩地演奏号角音型。两把小提琴共同分配旋律材料，如同在三重奏鸣曲中那样（尽管它们有多处齐奏）。两件低音弦乐器几乎始终是齐头并进。其功能在于提供和声支持（拨弦古钢琴的通奏低音此处没有出现，但有时仍会被用到），八分音符如刷子一般连续地重复，给出前进式的节奏。注意到下述细节将饶有趣味：中提琴何其频繁地演奏大提琴声部的素材（对后者做高八度重复），以及中提琴（有时）如何被置于弦乐织体的最高层。此外，低音线条还会被低音提琴做低八度重复，而且还可能加入大管，由此可见“低音线条”在整个乐队织体中被海顿赋予了何等突出的重要性。

舞台作品

海顿的第一部舞台作品已经遗失。这曾是一部为他带来了可观收入的成功之作，格利辛格和迪斯都曾谈到这部作品的创作过程。以下是迪斯的相关论述：

> 海顿在他大约二十一岁那年（格利辛格说海顿当时十九岁）为一部德语喜歌剧作了配乐。这是他的第一部舞台作品，名为《狡猾的魔鬼》，有个不同寻常的来历。库尔兹［Kurz，德语剧场里的一个天才］，当时在古老的卡恩特内尔托剧院［Kärnthnerthor Theater］表演，正以贝尔纳登［Bernadon］一角儿令观众着迷。他久闻年轻海顿的口碑，期盼与之谋面。使他如愿以偿的良机很快到来了。库尔兹有位漂亮的妻子，仁慈和睦，乐于接受年轻音乐家们奉

献的小夜曲。现在,年轻的海顿为她送来了一首小夜曲,夫妇二人深感荣幸。库尔兹找了个更好的机会来熟悉海顿。夫妇俩一同来访,海顿随他们回家。库尔兹对海顿说:“你坐到钢琴旁边,为我即将表演的哑剧配上适当的音乐。现在想象贝尔纳登掉进了水里,正拼命地游水自救。”随后他唤来仆人,自己将胃部平贴在椅子上,任由仆人拖着椅子在屋子里走动,他摆动四肢作游水状,而海顿则使用6/8拍的音乐来表现波浪和游水。突然,贝尔纳登跳下椅子,抱住海顿一阵狂吻,并激动地说:“海顿! 你就是我要找的人! 你一定要为我写部歌剧!”如此便开始了《狡猾的魔鬼》的创作。海顿接受了二十五个金币[**ducats**]作为酬劳,当真发了笔财。

这部歌剧两次上演都大受欢迎,随后则遭到禁演,因其脚本中有攻击性 210 的言辞。[15]

宗教作品

终其一生，海顿的宗教信仰都很坚定。在作曲时，海顿习惯于为每一部大型作品写上一句前言：“以上帝之名”[*In nomine Domini*]，在手稿结束处，他又会写上“赞美上帝”[*Laus Deo*]或“荣耀只属于上帝”[*Soli Deo gloria*]的字句。现存他最早的宗教作品（创作于1750年代早期）是《小弥撒曲》[*Missa bevis*]（Hob. XXII : 1)，为两个童声女高音独唱、四部合唱及乐队而作——乐队由两把小提琴加通奏低音乐器（即管风琴、大提琴和低音提琴）构成。这种乐队编制比完整的节庆弥撒要小，在当时更为典型（萨尔茨堡的莫扎特也常用，不仅用于弥撒曲，也用于所谓的《“使徒书”奏鸣曲》[*Epistle sonatas*]）。海顿为弦乐所写的旋律显示出类似于三重奏鸣曲中所常见的那种华丽品质。

这部《小弥撒曲》的所有段落都不太长。没有乐队演奏的前奏或尾奏曲,在《荣耀经》[*Gloria*]和《信经》[*Credo*]里，独唱与合唱要同时唱出（多达）三种不同的文本。只在《降福经》[*Benedictus*]里才对音乐有一点扩展，女高音和乐队被允许表演一个精致的小二重奏[唱]。结束段《乞赐平安》[*Dona nobis pacem*]使用了《慈悲经》开头的素材，象征海顿的赤诚和自信：认为祈祷将会应验。

---

15. Dies, op. cit., pp. 97 -98.

俗语有云："七岁看老"，那么，海顿的早期是否也预示了他的未来呢？回答应是肯定的。1750 年代的音乐在今天的音乐会保留曲目中很少有幸存者，海顿的早期作品也是被忽视的——除了已被灌制"全集"的交响曲、奏鸣曲、三重奏和四重奏（这主要是出于历史学的意图）。然而，未来成就的种子在早期就已埋下，那是诸多财富的根源。巴洛克式的旋律很快将消失不见，一种更受欢迎的新曲调（已在不经意间融入了这些三重奏的末乐章，并普见于他的四重奏当中）将得以幸存并增生扩散。作曲家对乐队的听觉敏感度亦将逐渐增长。最重要的是，他在创造变化莫测、永葆新意的大型结构方面的天分（已经非常之多）将持续以一种独特的方式扩展壮大，直到他生命的尽头。年轻的海顿能在他所活动的小圈子内从容不迫地建立声望，此乃顺理成章，因为他最早的作品即已显示出他在素材方面的丰富多产以及在表情方面的训练有素且不失变化，年长于海顿的维也纳同时代人无出其右者。

第十二章
在艾斯特哈齐宫廷的初期岁月：
1760—1770

始获承认

海顿的1760年代以两桩大事开始：第一桩在当时看似祸根，但却成了福音 211 ［译注：此事指莫尔金伯爵解散乐队从而使海顿再度失业，这次失业为他进入艾斯特哈齐宫廷效劳提供了契机］，第二桩看似福音却反成了祸根。这后一桩是海顿的婚姻。他既不是第一个也不是最后一个犯这种过错的人，不过当年他何以恁般失策，确实令人费解。格利辛格对此的叙述简练而委婉：

> 维也纳的兰德大街［Landstrasse］住着一位名叫凯勒［Keller］的理发师，这户人家常常关照海顿，海顿负责给他们的长女上音乐课。随着日渐熟识，海顿对这个女儿越发偏爱。但这个女孩后来进了修道院，于是——由于一份稳定的薪金一定程度上维系着海顿的前途，加上这位理发师［海顿对他心怀感激］也不断催促他这么做——海顿决定与他们的次女结婚。
>
> 海顿的这次婚姻没有留下孩子。“我的妻子不能生育，所以我并不介意其他女性的吸引”。总的来说海顿没能如愿，因为他的妻子有些专制，脾性不好。海顿不得不瞒着她攒些私钱，因为这位妻子太爱花钱，她对宗教怀着偏执的信仰，总爱邀请牧师赴宴，终日里闲聊无尽，而且还在能力不济的情况下从事慈善。有一次，当我觉得有必要问问海顿，他为妻子做过些什么事而且

> 从中不求回报时，他回答说："她不值得我为她做任何事，无论她的丈夫是鞋匠还是艺术家，于她而言都无所谓。"她于 1800 年夏在维也纳附近去世。[1]

格利辛格不仅搞错了对象（跟海顿一样）——事实上海顿爱慕的是年轻的妹妹，她进了修道院，而嫁给海顿的是姐姐，比海顿大将近三岁——而且口吻也有 212 些冷淡。关于海顿之妻的传闻非常之多，这位妻子由于跟丈夫关系不好而背负了比历史上任何一位妻子都更坏的恶名（唯一的例外可能是苏格拉底的妻子詹西比［Xantippe］）。格利辛格的最后一句话点明了一个确定无疑的要点：她活得很长。

当莫尔金伯爵解散乐队时，海顿可能深感沮丧，因为那份可靠的薪水曾一度是他的生活保障。然而他在拥有那一职务时的受益已足以令他欣慰——那时他比较自由，很可能在任期间他就开始同高贵的艾斯特哈齐家族培养关系了，因为失业后没多久海顿就找到了这位赞助人以及这个请他竭尽余生来效忠的家族。

保罗·安东·艾斯特哈齐亲王（1711—1762）是东欧最富有的一个家族主人，在奥地利、巴伐利亚和匈牙利均拥有极其丰厚的财产。于海顿而言，一个作曲家若能跻身于这样的权贵家族就意味着他已经拥有了可靠的声誉和确定的优势。保罗·安东亲王有能力购置他想要的任何物品。亲王喜爱音乐，不过当他任命海顿为副乐长时也许丝毫没有想到，自己其实是向历史购买了一个席位。

保罗·安东于 1734 年嗣承家产时，他的音乐机构的乐长是格雷戈尔·约瑟夫·魏尔纳（1693—1766），一个多产的教堂音乐和器乐作曲家，他的许多作品至今仍有现代版本流传。由于亲王长期以来被御用在国外，所以直到 1750 年代末他才真正回到庄园掌管财产。如下一个事实很能反映亲王的人品以及他的赞助体系的优点，即，在保罗·安东亲王聘任海顿这位新秀时，并未将老雇员魏尔纳辞退，而是以契约（征得海顿同意）形式维护了他的尊严。这份契约——它的签署使海顿的父亲能"看到儿子身穿那个家族的镶着金边的蓝色制服，听到亲王不断称赞自己儿子的天赋"[2]——是著名的历史文献，在此将它全文誊录如下：

---

1. Griesinger, *op. cit.*, pp. 15–16.
2. *Ibid.*, p. 16.

约瑟夫·海顿，奥地利罗劳人，兹日（日期见后）获允并被委以副乐长一职，侍奉尊贵的保罗·安东殿下，神圣罗马帝国[Holy Roman Empire]及艾斯特哈兹[Esterhaza]和加兰塔[Galantha]等家族的亲王，理应谨守下述条款：

1. 原艾森施塔特的乐长，格雷戈尔 · 魏尔纳，长期效忠和服务于亲王家族，今已年迈体弱，不宜继续尽职，念其效劳已久，慨允之保留乐长职位，同时授命约瑟夫 · 海顿担任副乐长一职，除在合唱音乐事务方面需听从乐长指挥训示之外，副乐长独立掌管其余有关音乐表演和乐队管理事宜。 213

2. 约瑟夫 · 海顿将被看作家族的成员之一予以对待。为此，尊贵的殿下仁慈地相信，在约瑟夫 · 海顿成为本家族荣耀的职员之后，他能妥善照顾自己的仪容行止。他须节制有度，善待下属，温和宽容，坦诚镇定。尤其当乐队应召前来怡娱宾客时，副乐长及所有音乐家须统一整装，约瑟夫 · 海顿务须约束他本人及所有乐队成员奉行指令，并依律着装：穿长袜，着白衫，施香粉，梳发辫（或戴假发）。

3. 鉴于其他音乐家需仰听副乐长的指示，故，副乐长本人更应谨言慎行、做好表率，禁绝饮食及交谈期间的冒失与粗俗行为，为人须不负其尊，处事应正直并能感染属下，要维护其间已在的协调和睦，切记任何不睦与争吵都将使尊贵的殿下不悦。

4. 副乐长职责所系，须遵照亲王殿下的指令创作音乐，不得与他人通传这些作品，也不得私自提供抄本，须确保这些作品仅供殿下专用，未经禀告和殿下许可，不得为他人创作音乐。

5. 约瑟夫 · 海顿每日须于正午前后在前厅待命，并奉询殿下是否需要乐队表演。如有指示，他须如实知会其他音乐家，并务必遵照约定时间准时赴命，亦须确保其属下准时出席，如有迟到或缺席者，副乐长须作记录，并汇总名单。

6. 如遇争吵或请愿，副乐长须竭力协调，免使此等琐事干扰殿下；倘遇事态严重、约瑟夫 · 海顿本人无法处理者，须启禀殿下亲裁。

7. 副乐长须妥善保管所有乐谱乐器，如因不慎或失职发生损害，须承担责任。

214

8. 约瑟夫 · 海顿应指导女性歌手,以使她们在乡野别院期间不至忘却于维也纳花费苦心和代价所学,且,尽管副乐长本人已精通多种乐器,亦须勤加操练,保持既备之技能。

9. 此项协议规程的复本须递交给副乐长及其属下,以便副乐长在督命时有据可依。

10. 此协议并不细致确定约瑟夫 · 海顿所须效劳的每桩事务,尊贵的殿下特别希望,约瑟夫 · 海顿不仅能完全自愿地奉行上述常务,更能胜任殿下所不定时布置的全部余务,此外,还希望他悉力维持乐队既有的牢固基础和良好秩序,约瑟夫 · 海顿须体觉荣耀,不负殿下主公之恩宠。

11. 尊贵的殿下恩赐约瑟夫 · 海顿年俸肆佰弗罗林[florins],按季分发。

12. 此外,约瑟夫 · 海顿将在职员专用席位上进餐,抑或每日领取半个盾[a half-gulden]的补贴作为替代。

13. 最后,此份协议自1761年5月1日起须至少妥善保管三年,届期满之时,约瑟夫 · 海顿若不愿继续效劳,须提前六个月将意向禀明殿下。

14. 尊贵的殿下慨允约瑟夫 · 海顿在此期间全职服务,如对他担当此任甚觉满意,可恩准其晋升乐长。然而,这绝非意味尊贵的殿下放弃在协议期满时如觉合理可将其解聘的权利。

此协议一式两份,经签署后交换保存。

公元一七六一年五月一日签署于维也纳

受亲王殿下委托

秘书,约翰 · 施蒂夫特尔[Johann Stifftell][3]

这些条款读来有趣。海顿的职责无穷无尽，而且一不留神就会疏忽其中的某些方面。维修乐器，培训乐队，任命和管理人员，调停抱怨，处处以身作则，还要创作，难以想象这么多事务要靠一个人来完成。然而，海顿出色地完成了每一项任务。保罗 · 安东亲王确实是慧眼识英才。

---

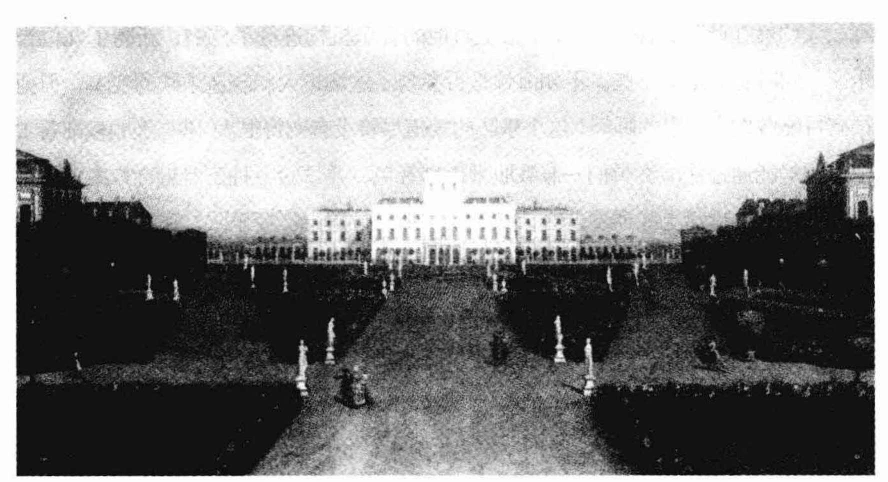
3. 这篇文献的英译者是Karl Geiringer。

大约就在此时，保罗 · 安东亲王对他的音乐机构进行了扩充，新聘了九位音 215 乐家，同时也辞退了一些。不知海顿是否参与了这场扩大和改造乐队的变革，但他很有可能曾作为此事的顾问。这个乐队的规模尽管没有变得很大(以今天的标准看)，但海顿却能通过使演奏员们一兼数职来丰富音色，并试验各种乐器组合方案。想来海顿会时常在键盘上弹通奏低音，并时常在那个位置上指挥乐队，还可能不时地站在首席位置上演奏第一小提琴，用他的琴弓给出节拍，并担任领奏。从他的乐队分工名单上我们看到，一个小提琴手要兼唱男低音，而另一个小提琴手则兼拉中提琴；他的号手们大多要兼任小提琴手；而大管演奏者要同时兼顾维奥龙琴（violone，类似于今天的低音提琴）、中提琴和长笛；双簧管演奏者须兼吹长笛和英国管。

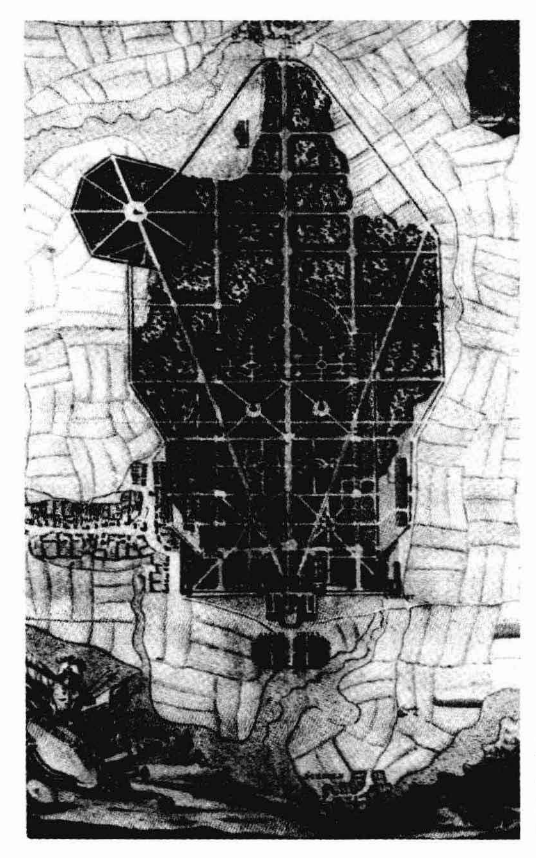
如契约所定，合唱音乐事务仍由乐长魏尔纳管理，而宫廷和室内音乐则由海顿掌管。这种分工持续到 1766 年魏尔纳逝世，同年海顿晋升为乐长。海顿在开始效劳之初就显然懂得如何去管理属下，并迅速建立了声望。每一位音乐家（海顿称之为“孩子们”）但凡遇到麻烦和困难，都相信海顿能够找到禀告亲王的最好方式（以维持其良好的心绪）以及解决问题的最好办法。根据事态需要，海顿能得体地做出让步，也能有效地进行辩解。他不仅是个善良的首领，而且也明确得到了艾斯特哈齐的充分赏识：在协议签署的一年之后，海顿的俸金提升了一半，从每年四百弗罗林涨到六百弗罗林——这比魏尔纳曾有的待遇要高很多。

1762 年，五十二岁的保罗 · 安东亲王逝世，他的弟弟，“伟大的”[the Magnificent] 尼古拉斯亲王（1714—1790）继位。这就是海顿被注定效劳了二十八年的那位亲王，海顿囿于“忠诚”的信条，拒绝了一切劝他外出旅行和更换雇主的建议。

尼古拉斯亲王本人确实无负于“伟大的”这一称号。他最辉煌的业绩就是建造了艾斯特哈兹的宫殿和庄园，这项业绩几乎是从他即位之初就开始着手的。尼古拉斯亲王继承了许多城堡，其中的艾森施塔特宫仍是家族总部，海顿就是在那里度过了他服务生涯的最初六年。尼古拉斯希望在自己创建的宫殿里生活，于是四处察览，为宫殿选址。最后他把目光落在了一块想来最不具前景的领地上，并决心（按照巴洛克的样式）征服自然、一偿夙愿。被选中的是一块平坦的沼泽地，217 那里栖息着各种禽鸟和野生动物，植物密布、蚊虫杂多。这是理想的围猎场所，海顿在此练就了一流的射击术，曾有一发射中三只松鸡（猎物后来献给了女皇）的



艾斯特哈兹的宫殿和庄园。



庄园的平面图（绘于1762年后的某时）显示，宫殿被设置在最底部，主道和小径均沿着它所辐射的方向。（藏于奥地利国家图书馆）

名声。尼古拉斯在此地早有一个狩猎用的小旅馆，于是，就像路易十四把一个猎用旅馆改建成凡尔赛宫一样，他也开始了同样的壮举。这项工程耗费了他巨大的财力，但他成功了：涝湿的荒野浮变出一座宫殿，仿佛是忽必烈汗［Kubla Khan］那“宏伟的长乐穹宫”（柯勒律治［Coleridge］如此描绘）在十八世纪的雄姿再现。

这座宫殿于1784年如期竣工，建造历时二十五载。在庄园里有一座陈列各种神像的神殿（其中有月亮女神狄安娜和爱情女神维纳斯），以及一个歌剧院和一个木偶剧场。为使各方宾朋在这童话式的城堡里心旷神怡，尼古拉斯亲王可谓不遗余力。这是他最钟情的玩具，爱不释手，直至1790年辞世。

尼古拉斯值得海顿为他效劳。作为贵族，他秉性智慧仁慈，具有良好的理财能力，这使得他在实施宏大的建筑工程和娱乐项目的同时不至于亏空耗尽，他节制有度、谨慎支出。尼古拉斯亲王酷爱音乐，殷切而感激地接受海顿为他创作的每一部音乐。海顿自己曾说：

> 亲王对我的所有工作都很满意，我获得了赞赏。作为乐队主管，我可以试验并观察哪些手段可以增色、哪些手段会使削损，如此这般地改进、添加、删减、尝试。我与世隔离，不受干扰与妨碍，因而是被迫走出原创的路。[4]

尼古拉斯会演奏上低音维奥尔琴［baryton］，这是一种类似低音维奥尔琴［viola da gamba］的弓弦乐器，今已废弃；其音色很大程度上取决于两副各自分离的弦，其中一副如通常那样用琴弓和手指演奏，而另一副则依靠与第一组弦的共振发声；第二副弦还可通过戴在左手拇指上的颈状拨片（附以雕饰）拨奏发声。这种乐器并不流行，但海顿却要花费宝贵的时间为它作曲。海顿也曾煞费苦心亲自习奏——以为这样可以讨好亲王。而当他展示了来之不易的演奏技术时，却遭受了冷遇。海顿本人对此事的反应异常积极，这也正反映了这位作曲家的心胸：

> “我对这位亲王非常了解”，海顿告诉我，“尽管他的冷遇起初曾伤害了我，但仍然多亏了他的简要提醒，我才当即放弃了成为上低音维奥尔琴演奏 218

4. Griesinger, *op. cit.*, p. 17.

能手的念头。我想到了我是以乐长而非技术能手的身份赢得声望的，于是我为有半年时间忽略了作曲而感到自责，因此又满怀热情，重新作曲。”[5]

尼古拉斯亲王和海顿彼此信任，甚至建立了友谊，不过他们的关系起初也经历过考验。在1765年，老乐长魏尔纳写了一封不怀好意的信来指控海顿的一系列渎职行为：乐器有被损坏、乐谱有被弄丢甚至出卖、歌手们长期未得排练等。这些指控可能并非全无根据。海顿有可能是个疏于厉律并乐于受下属拥戴的人。他因为这个事件而受到了一顿训斥，其中也包括督促他要更勤勉地投身创作——我们随后会发现，这个训谕并不公正。不过海顿却对这些训谕欣然接受，以至魏尔纳死后，海顿无可非议地继任了乐长职位。

作品

这十年间海顿所写的作品在时间上可较为精确地考证，不像在上个时期那样难于确定。海顿仍然天才横溢，在室内乐、教堂音乐和剧院音乐领域均能驾轻就熟。正是在这十年间，他的名声开始传播，且不限于维也纳，也传到了北德。后来在1766年，《维也纳日报》[*Wiener Diarium*] 上发表了一篇题为“论维也纳的音乐趣味”的文章，其中将海顿与当时活跃于维也纳的其他作曲家作了比较：

约瑟夫·海顿先生是我们民族的宠儿，他温文尔雅的性格洋溢于每部作品之中。他的乐章美妙、有序、清晰，即便是初次聆听，也能在不经意间感受到其精致高贵的气韵。他的遣兴曲[cassatios]、四重奏和三重奏纯净似水，犹如南风轻拂、泛起涟漪，偶尔也会兴起波浪，但从不会淹没河床。他独创了以平行八度作为外声部的写作艺术，不可否认其效果引人入胜，虽然这种效果很少出现，而且是以海顿特有的方式。他的交响曲表现出同等程度的独创特性与阳刚气

---

5. Dies, *op. cit*, p. 107.

质，他的康塔塔美妙灵动、惹人喜爱；他的小步舞曲也自然、风趣、使人着迷。[6]

这篇文章的赞赏态度与来自北德的批评形成强烈对比。就在同一年［1766］稍早的某时，一位德国评论家写道：

> 海顿此人有趣、机智、富有创意……不过，他以八度写成的小步舞曲是否合乎所有人的趣味，这值得怀疑。它们适于消遣，但却很容易使人想到一对父子唱着八度在乞讨——音乐模仿这个，可谓有点糟糕。[7]

219

1768年，约翰 · 亚当 · 希勒写道：

> 我们确实可以（从海顿的交响曲中）找到某些写得不错的、宏伟的和令人感动的乐章……但是，高贵与平凡、严肃与嬉闹，总被司空见惯地混置于一个而且是同一个乐章之中——这不也很糟糕吗？更别提那些不舒服的八度了……[8]

奥地利人如何看待这种根本性的反对意见，这不得而知，不过可能的是，奥地利音乐中的“情感主义”［emotionalism］大约就在此时兴盛起来——情感主义是浪漫主义的原型，早些时候即已显露端倪，常被称作“狂飙突进”风格。海顿接受了这场运动的影响，在众多体现狂飙风格的示范性作曲家中，海顿也算一个。

键盘奏鸣曲

海顿写于这十年间的键盘奏鸣曲在聚合性和表现力方面有了显著进步。编号为 Hob. XVI:18、19、44、45、46 的各首奏鸣曲（可能全部写于 1766—1770 年间）在结构上均有扩展，且第一乐章共同流露出强烈的严肃性——因为它们的速度被

---

6. Landon, *Haydn: Chronicle and Works*（London, 1976—）II, P.130.
7. *Ibid.*, P.132.
8. *Ibid.*, P.154.

减慢至庄严的“中板”[*Moderato*]或“有节制的快板”[*Allegro moderato*]。这五首奏鸣曲中，有两首是两乐章结构，其余三首为三乐章。值得注意的是，带三声中部的小步舞曲乐章已被弃用，尽管 **Hob. XVI:18** 和 **44**（均为两个乐章）的末乐章标记着“小步舞曲速度”[*Tempo di Minuetto*]。

在写于大约 **1768** 年的《**G** 小调奏鸣曲》[**Hob. XVI:44**（*ACM* **26**）]中，海顿把他最精湛的作曲技艺同小调式在当时的情感力量糅合了起来，由此产生了一种因果性的反应模式，这种模式迫使演奏者和聆听者把音乐同时当作一种表情性陈述（这陈述是超出音乐的）的“结果”和“手段”来感知。这部作品（其精神先导是 **C. P. E.** 巴赫）明显区别于 **1760** 年代所有其他作曲家的作品，并直接指向了贝多芬。对于它的独特性，不能仅仅解释为对小调式的有效运用（尽管这已同巴洛克实践非常不同），因为许多作曲家都把小调式作为有效表达狂飙风格的一种惯用手法。其特质更可能在于海顿对平常的音乐材料所赋予的特殊意义，以及他对奏鸣曲式的运用——用以凸显素材所经历的变化。

220

右手开头的四个音是海顿在整部奏鸣曲中一再推敲的动机，其旋律线的丰富可塑使海顿得以充分开掘这首奏鸣曲的表现力。前四小节中包含着对一个均衡的旋律片段的重复，它以弱拍起，随即落在较重的强拍上。

第 **3** 小节附加的第三个自由声部（在 **B**♭音上）虽然重要，但并不干扰主要旋律线的进行，主要旋律现在成了内声部，至第 **4** 小节落在了收束性的 **G** 音上。一待这个复杂有力的陈述完成，紧接着就开始了发展，出现了一段通向关系大调的过渡，以及一个由开头素材变化而来的新音型。在第 **7** 小节末尾，作曲家又对开头素材（位于右手声部）相邻的那个音型作了发展，经历了七个多小节。第 **13** 小节处开始了第二调性区域，即关系大调（**B**♭大调），这个全新的织体模糊了尚在继续着的发展。可以肯定，**B**♭—**A**（即新调的主音和导音）这一摇摆式的进行，与开头处的 **D**—**E**♭不是一回事，而是与第 **3** 小节最高声部的 **B**♭—**A** 大有关联。

在第 **15** 小节的开头处，海顿将注意力转向了开头那个四音音型所包含的四度音程。海顿的那种记谱方式可使乐曲的声部进行更加明了，不过左手声部完全也可记作如下方式：

谱例XII－ 1: 海顿《奏鸣曲》, Hob. XVI : 44, 第一乐章



在弹奏时，改写的这个片段可能听起来跟海顿所记写的差不多，所以，海顿那样记谱绝不是仅仅为了对演奏者进行提示。那样记谱使海顿的智性构思更加明显：他的注意力已从开头动机的前三个音转到了第三和第四个音上。B♭大调素材中的第二个元素（始于第 21 小节）其实是第 5 小节素材（它的原初功能是朝向 B♭大调过渡）的发展。此处它在连续性［sequentially］和织体［texturally］方面经过了更大幅度的发展，并一直延续到了收束呈示部的最后两小节。

以上对呈示部的粗略检视显示了整个乐章的基本运作原理，并也提及了该曲力求聚合整一的智性化写法。下文将试图探讨海顿的表情性内容，因为这才是海顿最终的艺术目标。

显而易见的是，音阶里的音级具有各自不同的张力，调性音乐正是基于这条原理。同样明显的是，海顿很在乎旋律线的上升与下降所形成的对比，不仅在本曲中如此，他的所有具备表情意图的作品都如此。本曲开头的姿态具备一种活力,即要把第一个 D 音的下行引力（向下五度进行到主音）转变成上行动力（这动力将旋律线推向了上方的 G 音）。如果这是个终止式，那么这个上行运动的表情效应将是肯定的、积极的、富有活力的，这与小调式的情感效应［*Affekt*］相反。如果反过来将这个 D 音落在下方的 G 音上,那么其情感效应将更多会是“内向”和“顺从”，这将巩固小调式的本性。随后的四个小节构成了一个完整的陈述，呈现出一个有张力的奇妙线条，其间众多元素——上行和下行的力量、倚音、留音、跳进——一齐向结束句运动。在结束句中，开头的 D 音落到了下方的 G 音上（如开头所暗示的那样），抵达了它的表情目标。

开头素材的第一次发展（第 5 小节）以低八度开始，将第一小节中由 G 音开始的下行运动改成了上行：G—A—B♭（第 5 小节）—A—B♭—C（第 6 小节）。

221

由此必然产生下列印象：第 1 小节开头那个径自投射出内敛性格的音型，现在被调和为一种具有方向感（上行）的进行，且这种调和是通过“争取”与“解决”来实现的。争取的直接结果是出现了第 7—12 小节的轻松自如的音区 [tessitura]，并到达了关系大调。第二调性区域带着发展开始（第 13 小节处），这一定使北德的批评家们感到吃惊，因为这种喜剧性效果不容否认地夹杂于深沉的严肃情绪之中。此刻，轻松的自如感继续保持，和声节奏加快，而且最有意味的是，开头的“三音音型”已经转变成了颤音（都发生在D音上，位于第 13 和 14 小节的后半部分），此外，D音在颤奏时所要上行经过的 $E^{\flat}$音刚好与低声部的 E 音同时发响。此后从第 15 小节开始有了新的发展，其特点是四度跳进（它来自作品的开头）之后作下行级进，在进行的过程中，内声部（男高音声部）里的音逐渐移高，从 G 音到了 D 音。当这个果敢气派的进行完成后，出现了下行的四音列（tetrachord，第 18 小节处，其原型是第 1 小节中的下行级进），这个四音列同时结合了左手声部中 $E^{\natural}$—F 的上行倾向以及右手声部中 $E^{\flat}$—D（右手，第 18 和 19 小节）的下行倾向，并被左手奏出的不常见的音型所强调。在第 21 小节里，旋律线条放弃了弱起的三音音型，开始向上移动，经过了一段三声部模进，以和解的姿态收束（“和解”是海顿最能做出的有意味的姿态之一）。第 23 小节的后半部分包含了 G—D 的四音列下行，并在下方叠以三度来加厚，同时还有个 F—$B^{\flat}$ 的上行四音列与它相平衡。这个音型还包含了 A—$B^{\flat}$ 的装饰音进行。在此处至呈示部结尾期间，这种综合性的、不同元素得以溶解的基调一直持续到最后两小节。在结尾中，切222 分节奏和 G—D 的四音列进行（现在成为中间声部）为富于效果的小调式再现作了准备。

这首作品没有像小调式作品的常规那样继续在关系大调上开始发展部，而是先在 C 小调上重复了作品开头的四个小节，其中做了一些有意味的变化：左手伴奏声部原有的上行八度跳进被省略了，而且这个乐句的后半部分被移低了八度，由此造成了直接的后果：附加声部的旋律（第一次出现是在第 3 小节）现在被扩展到了瓦格纳式的长度，听者期待着它们被解决。第 33 小节的 $E^{\flat}$ 音延长为三拍，与两拍长的 $F^{\sharp}$ 音相对，当 $F^{\sharp}$ 音正常地被解决到 G 音时，$E^{\flat}$音向下解决到 D 音的感觉却几乎被随即匆忙上行的十六分音符（向上一直进行到 $B^{\flat}$音）完全遮蔽了。与此同时，两个倾向相反的音（$E^{\flat}$和 $F^{\sharp}$）被像和弦那样置于一处，

并入了一条单旋律中，左手的附加声部让使人想到第 17—18 小节，这是该乐章中唯一与之相似的地方。第 35—36 小节是对第 33—34 小节的重复，只是降低了一个音级。
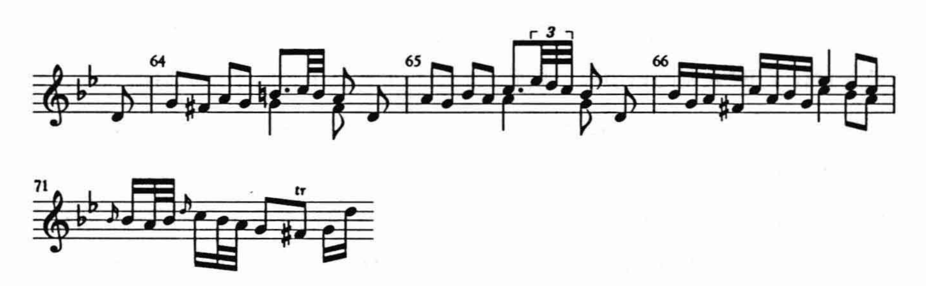
接下来是表情效应的第一次（本乐章共出现三次）高潮。第 37 小节之前的弱起拍同作品的开头一样包含三个音，而且也同样暗示了一种落向 F 音（小调式）的趋向：V—♭Ⅵ—V—I。但它没落在 F 音，而是跳到了上方八度音上（C），随后则反复以三十二分音符的形式滚落到 F 音上（具有一种仿佛不顾一切的劲头），直到抵达高音的 E♭，似乎要转回主调（G 小调）。但由于 G — A♭的波动被安置在了 B♭大调的语境里，故而大调的和声暂缓了转向小调的情绪导向。海顿没写力度记号，事实上也没必要写，因为这段音乐的表情内容和伴奏音型都已经表明：第 37—38 小节要用坚实的强奏，而第 39—40 小节则要用弱奏。随后的两个小节织体华丽，材料来自第二调性区域，但这次是在 C 小调上，以 C—B♮（导音）的波动为基础。在呈示部里，这段材料后面跟的是一系列上行四度的运动；而在这里却跟的是一段快速上行的音阶，到达 C 音（这个音具有枢纽性），第二次音阶抵达的不是 B♮音而是 B♭音。如此安排的用意在于引出该乐章音域最低的部分，并导向第二次表情高潮，这次高潮预示了再现。第 46—49 小节营造出一种不寻常的“密接”[*stretto*]效果，本曲开头的四个音在其中被以“伪对位”[*pseudo-contrapuntally*]的方式来处理，产生了五或六声部的印象，烘衬出厚实且活力迸发的表情效果，一待旋律线抵达最高音 E♭，情绪便马上回落了下来。

再现部（第 52 小节起）中值得注意的是，呈示部里的材料发生了变化。第一个乐句的音区比它第一次出现时低了一个八度，左手的跳进被取消了，如同在发展部的开始一样。第二个乐句（第 54—57 小节）的开始与呈示部相同，但没有了果断的收束（第 4 小节），而是溶解在了一连串非和声性的下行音列中，下方的左手声部是对上行四度音程的下移模进（第 56 小节），以半终止收束。223 呈示部的第 5—12 小节在这里被省略，而是出现了第二调性区域的材料，此刻建立在 G 小调上。此处的改写除了调式的变化及小节线位置的细微不同（这种不同在巴洛克是典型的）外，五个小节的音符组织悉如从前，但模进又向上多持续了两个多音级，至第 63 小节处收束。不过这个终止式是通过一个下行音阶

来完成的，经历了十二个音，直奔目标。

该乐章的第三次（也是最后一次）情绪高潮发生在第 66—70 小节。第 64—66 小节期间，呈示部的材料被放在主调（G 小调）上重复，但在第 66 小节里出现了整部作品中先前没出现过的新鲜元素。海顿其实完全可以照搬呈示部里的方案，如下例所示：
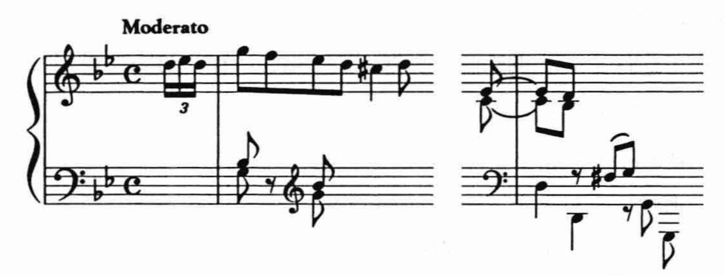
谱例Ⅻ—2：海顿《奏鸣曲》，Hob. XVI：44，改写的方案，省略华彩



但显然，海顿实际写就的这个连接句与呈示部的相应部分（第 23 小节）相去甚远。此处右手声部的音型不再是对先前材料的引申，从第 66 小节的最后一拍起，它干脆变成了一个上行的姿态，在渐渐抵达最高点——E♭音（如在第 38 和第 49 小节中那样）——之后，右手声部开始安静地回落，情绪逐渐缓和。出于表情方面的考虑，海顿把这次高潮的最高音放在了音阶中的降六级（这是一个表情效果强烈的音级）上，而不是放在键盘的最高音上。（左手声部的）F♯音没有落到 E♭上，而是全然维持了这个高潮点，左手声部保持静止，与此同时右手声部的音型姿态完整重复了一次，直到它也归于平静。

正是在这种语境下，此处的结束材料在听觉感受上与呈示部中的对应段落（建立在关系大调上）很不相同。呈示部和再现部以同样的高声部旋律来收尾——从 E♭音降落到 B♭音，但是，当它们发生于两种不同的和声背景（B♭大调和 G 小调）中时，其表情效果是何等的不同！实际上，这一点正可以解释 E♭—D 在两种不同语境——作为大调音阶的第四级音到第三级音，以及作为小调音阶的第六级音到第五级音——中的效果差异。最后，我们再来观察一下这部作品的开头与结尾的联系：

谱例XII—3：海顿《奏鸣曲》，Hob. XVI : 44，开头及结尾并置　　224



左手声部开头的那些音后来没再出现，它们是一个小三度音程及其（在下一拍上的）高八度重复。结束时左手声部在最低音区里演奏的是下行八度。当一个奏鸣曲乐章以乐观的情绪开始却以蜕变为内省和消极的情绪来结束时，其最深层的合适性是不能被否认的。不过，除了这种情绪表达的连贯性之外，其间还有一种可称之为"反向补足"的法则［law of complementary opposites］，这是十八世纪末期的旋法规则，根据这一规则，在一个上行音型之后必定要有一个下行音型与之平衡。本曲的收束方式正是这样一种平衡，是对作品开头的"反向补足"，它使整个结构变得完美。开头与结尾形成一个圆满的周期。

海顿能写出如此凝聚情感的一个乐章，这足以令人称奇。而至于他为何会把这样一个乐章用于钢琴奏鸣曲而不是交响曲或弦乐四重奏（"情感效应"在后两个领域中的体现则相对没那么明显），则不足为奇。前文在讨论"情感风格"时曾提出一个主张：具有个人风格的深奥表述，其最合适的媒介是独奏奏鸣曲。此例正可作为支撑这个论点的另一条证据。因为这首奏鸣曲（无论在当时还是现代）对弹奏者的音乐悟性的要求要多于演奏技巧，只有反复演奏并钻研乐谱，方能从中获益。而在1768年，没有任何一首交响曲或四重奏（实际上没有任何作品）会被如此对待。

从《A♭大调奏鸣曲》［Hob. XVI : 46（*ACM* 27）］的慢乐章中可以看到，海顿全面吸收了C. P. E. 巴赫的影响。海顿的《G小调奏鸣曲》的再现部（上文刚检视过）与C. P. E. 巴赫《A小调奏鸣曲》（H. 30，《第一首符腾堡奏鸣曲》）再现部之间的显著相似性已被人提到。现在我们来看海顿这个"D♭大调慢乐章"与C. P. E. 巴赫《第二首符腾堡奏鸣曲》（H. 31）的慢乐章（A♭大调）之间的"亲缘性"

[a family resemblance]。

然而，这个乐章的核心要点并不在于它跟C.P.E巴赫的那个乐章有多少相似，二者之间相隔二十年，其间不可避免地经历了足以使“亲缘性”变得模糊的风格演变。这首《A♭大调奏鸣曲》慢乐章是海顿所作的最为深思和丰富的慢乐章之一，在音响上远离了巴洛克的影响和通奏低音。可能唯一残留着“过去”的元素是，海顿自觉地在头四小节里沿用了重复的低音模式（其效果不太理想），有趣的是，海顿后来只再用了一次。这部作品有三到四个声部，间或穿插有主调段落，主复调的混合是最典型的海顿风格。复杂的和声处理及对等音的运用是海顿音乐的另一个方面，从中可以看到：北德作曲家及J. S. 巴赫的丰富影响通过C. P. E. 巴赫而传给了海顿。

225

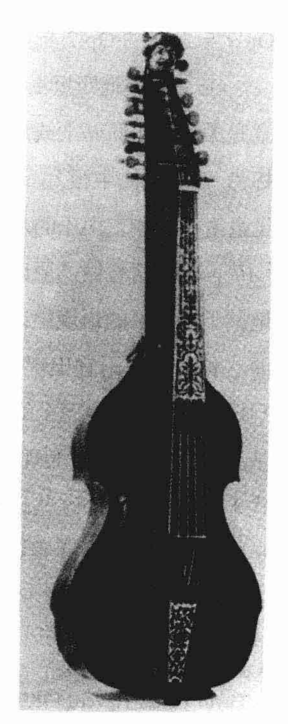
非常奇怪的是，C. P. E. 巴赫对海顿的影响问题早在作曲家在世时就被提了出来。1784年的一份英国杂志说，《D大调钢琴奏鸣曲》（Hob. XVI：19）是海顿对C. P. E. 巴赫的蓄意戏仿 [parody]，意在报复。C. P. E. 巴赫本人说这一指控不成立，因为他和海顿是挚交好友。以我们更具优势的立场来看，我们所感兴趣的只是：那个匿名作者如此陈述的根据何在？因为这首《D大调奏鸣曲》是一首典型的“海顿式”[Haydnesque] 作品，而且我们有众多音乐的证据来表明，C. P. E. 巴赫与海顿之间不存在戏仿或恶意报复的前提。海顿向年长的同代人表达敬意的最真诚的方式是“吸收”[assimilation]——而不是“模仿”[imitation]。

为上低音维奥尔琴而作的三重奏

海顿为上低音维奥尔琴、中提琴和大提琴而写的三重奏，是他对1760年代室内乐曲目的最重要的贡献（哪怕单就数量而言），至少有一百二十六首，每月两首的创作频率维持了好几年。在1765—1769年间，海顿写了七十二首。这种创作热情直接导源于1765年尼古拉斯亲王对海顿的训谕（督促他勤于创作），正是通过这些作品，海顿与亲王建立了笃厚的情谊。这些作品令历史学家们深感兴趣，不仅是因为它们显示了作曲家海顿的天才与创意，也是因为它们体现了满足一位有教养的十八世纪赞助人的趣味与需求的独特方式——这些曲集是那种为单个赞助人（而非一大群听众）所写的音乐的典型范例。事实上当海顿后来懊悔在上低音维奥尔琴上花费了太多时间时，他一定是在说，这些作品（由

于其应用范围的狭窄）丝毫没能提高他的声誉。海顿很少对赞助体系抱有怨言，他正是在这种体制下辛勤耕耘并终于丰收的，上述意见是难得的证据之一。

这些三重奏几乎都采用了维也纳嬉游曲所常见的三乐章结构，在第二或第三乐章的位置是小步舞曲。在大约作于 1765—1769 年间的七十二首上低音维奥尔 226 琴三重奏中，第一乐章以二部性的慢速咏叙调［*arioso*］最为常见（其中有一首改编自格鲁克歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》中的著名咏叹调“失去了尤丽狄茜我该怎么活”）。第二乐章常为快速的二部结构，省略发展部的奏鸣曲式，主题之后跟有变奏。这些奏鸣曲结构短小，完全不同于该时期其他键盘作品所具有的拓展性和严肃性。另一方面，这些上低音维奥尔琴三重奏（从很早就开始）中有些末乐章流露出了回归古风和传统的倾向，以 2/2 拍［*alla brève*］写成，到处可见类似于三重奏鸣曲中的那些手法，譬如，低声部作规则进行，上方声部则依靠留音而相互接替。许多末乐章的主题材料听起来仿佛来自教会复调，也有几首终曲当真被标作赋格，其中运用了更多属于“学究风格”［the learned style］的手法（虽然其效果非常不同于一般的学究风格）。



海顿自己的上低音维奥尔琴。通过在这把琴上练习，海顿拥有了堪与亲王比肩的演奏技术。这幅插图清晰显示出两副琴弦：一副用来拉奏，另一副用来共鸣。

海顿常为自己的创作设置某种限制，这些三重奏即是如此，但却取得了匪夷所思的成就。他为这位尊贵的演奏者设计了一种可以讨好他的织体，使他能充分发挥演奏才能，同时又不损害该声部与中提琴和大提琴声部的一体性；在保持时髦的“华丽风格”的前提下，海顿把诸多风格元素——教堂的、歌剧院的、舞厅的——引入了私密性的室内音乐中。几乎每首三重奏都有特别的悦人之处，而且海顿似乎是越写越好。

弦乐四重奏

227 1760年代初期，海顿继续创作弦乐四重奏，其中一些被合集出版为Op.2，与Op.1非常相似。这两套作品显然都是随意辑合的，在创作时海顿并没有打算最后要将它们辑在一起。近代学者已从海顿作品目录中去除了所谓的Op.3四重奏，并将这组作品归入了一个名叫罗曼·霍夫施泰特（1742—1815）的小僧侣名下。因此，在Op.2和Op.9（约作于1769年左右）四重奏之间就有了七八年的空当。海顿的生活在1759—1769年间发生了剧烈的变化，他的音乐也是如此，Op.9与之前的Op.2相差巨大。

Op.9的那批四重奏有四个而非五个乐章，小步舞曲位于第二乐章处，第三乐章是柔板［*Adagio*］或广板［*Largo*］。尤为有趣的是，六个第一乐章中有四个被标为“4/4拍的中板”［*Moderato* in “common” time］，这是那一时期海顿常用于键盘奏鸣曲和室内乐的术语，在交响曲中他则不用这个标记，而更多是标为“快板”［*Allegro*］。这么做的原因很可能是：在*Moderato*（此标记在近代术语中不折不扣地属于慢速）的语境中，作曲家便于使用时值多样的音符并表现幅度很大的情绪，而这种严肃性不宜出现在交响曲的第一乐章里，后者以表现高度的热情为常规。同样有趣的是，有五个终曲乐章使用了急板［*Presto*］速度，有四首采用了2/2拍。基恩贝尔格曾说，“表现生动的情绪需要快速”，2/4拍需要“以更加轻松得多的方式来演奏”，[9] 他的这些话语也许有助于我们体察海顿的某些艺术旨趣。海顿似乎是想在连续的若干乐章中求得最大可能的对比，于是，把小步舞曲放在第二乐章

---

9. Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition*, trans. David Beach and Jürgen Thym（New Haven, 1982）, pp. 380, 386–387.

（这种方案在十八世纪的弦乐四重奏中很普遍）是比较合意的，因为在上述这种庄严的第一乐章之后，几乎不能再跟另一个更慢的乐章了。由此可见，尽管海顿很明显地在追求调性和速度的丰富多变，但却允许了结构方面的某种一致性。

在所有这些四重奏中——实际上是在他的整个生命中——海顿对第一小提琴的技术要求都比别的声部多。他会演奏很多乐器，也包括小提琴，在 Op. 9 四重奏中，海顿增加了一些刺激性的笔触来迎合杰出的小提琴家路易吉 · 托马西尼（海顿很欣赏他）。然而，这决不意味着，这些四重奏可被看成弦乐三重奏伴奏下的（小提琴）“独奏”四重奏，因为所有这些乐器被精心赋予了一体性［the integrity］。不过由于受到了协奏曲的影响，各乐器需要不时地演奏华彩，演奏双音段落，游弋至乐器的最高音区，或是演奏咏叹调式的慢乐章（小提琴在其中成为歌剧的女主角）。及至下一个年代中期，海顿的四重奏仍大量追求炫技性，228 他始终像个独奏家那样在思索，直到辞世。
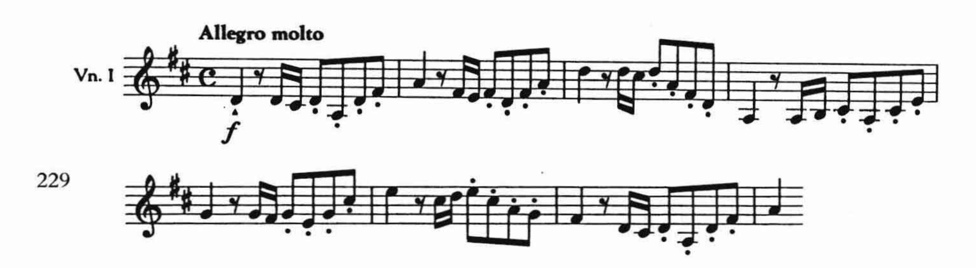
交响曲

这十年间，海顿在交响曲领域尤其多产，约有四十部。如果说他的钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏是室内乐理想的典范，他的上低音维奥尔琴音乐是尼古拉斯亲王音乐趣味的象征，那么交响曲便是他所有作品中（以单个体裁而论）最能够有效将“过去”和“当下”联系起来的领域。如所预料，四乐章的结构模式占了这些交响总数的一半，其中首尾两个乐章均为快速，第二乐章为柔板或行板，第三乐章是带三声中部的小步舞曲。次一种较常见的模式是三乐章结构，其中第一乐章为快速，第二乐章为慢速，最后以另一个快速乐章或带三声中部的小步舞曲乐章来总结。整个这十年间，他也写作教堂奏鸣曲式样的交响曲，其布局为：慢速／快速／带三声中部的小步舞曲／快速，所有乐章都用同一个调。带三声中部的小步舞曲只是在非常偶然的情况下才会被用于第二乐章，有时在第一个快速乐章之前会有慢速的引子。更有一个特例是，《第十五交响曲》中的慢速引子在第一乐章末尾重又出现。

这些交响曲的第一乐章往往轻快活泼（教堂奏鸣曲式样的除外），被标记为快板、急板或“活泼地”［*Vivace*］。交响曲所用的材料与海顿认为适合于奏鸣曲或四重奏的那些材料有着根本性的不同。齐奏的段落，主属和声的交替，具有终止感的节奏型，简洁的旋律动机，所有这些手法共同营造出“雄劲”［verve］和“运动”［motion］

的感觉，海顿在此间所借助的是一种不同于奏鸣曲和四重奏的织体：音乐事件在前者（交响曲）中的展衍线条是单薄的，而后两者则以浓缩、密集、包藏丰富的稠密织体更为多见。交响曲的典型姿态与舞台布景画师手下的粗犷线条有些相似：二者都想使自己的记号清楚无误，都不能含混或难于捉摸，但都无需要经受仔细检查。十八世纪交响曲的音乐材料倾向于如此的微少，结构倾向于如此的简洁，实际上是与它的演出配置密不可分的。维持其生命力的是管弦乐队的丰富音色，而一旦简化为键盘独奏，这种生命力似乎就消失了。下例即是典型的交响曲开头方式，它出自海顿《第十三交响曲》（作于 1763 年左右）第一乐章的前八小节，此处只列出了第一小提琴声部，此刻所有弦乐器在齐奏，长笛、两支双簧管和四支圆号提供和声支撑：
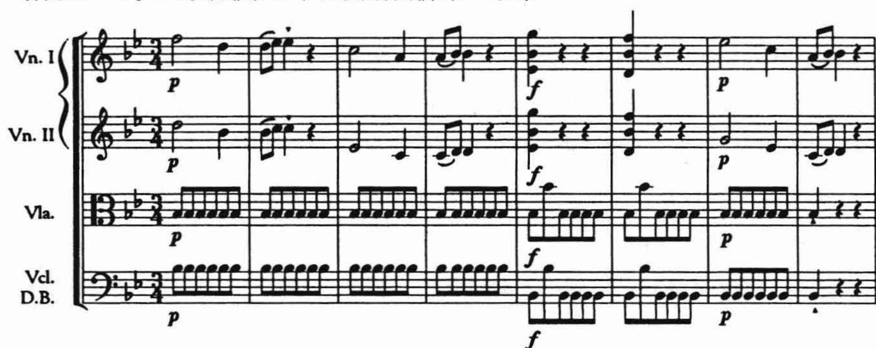
谱例Ⅻ—4：J. 海顿《第十三交响曲》，第一乐章



229

下一个谱例片断（弦乐部分）取自《第三十五交响曲》（1767）的开头八个小节。以两小节为单位的动机联系一目了然，而更突出的简洁性还在后面，因为接下去的八小节是全部弦乐器的齐奏，在主属和声上交替。

谱例Ⅻ—5：J. 海顿《第三十五交响曲》，第一乐章



除去开头部分以外，快速的第一乐章在结构上几乎总是三部性的，可明确划分出呈示部、发展部和再现部。尽管大的段落之间似乎呈现均势，但呈示部通常最为长大，（第一乐章内）再现部略长于发展部的情况在该时期的交响曲中约占三分之二。然而在宏观结构轮廓的内部，小范围的变奏、对旋律材料不同部分之间的新奇关系的探索、丰富性及对比的程度，所有这些方面在海顿交响曲里所表现的创意和技巧，超过了当时任何其他人的交响音乐。事实上，海顿所构建的快速第一乐章令人想到一个中世纪的泥瓦匠在建造大教堂。作品的大致轮廓和比例是每个人都能领略到的，但在不经意的隐蔽之处，还潜藏着一些“细致入微的鬼斧灵工”（译注：gargoyle 是建筑学术语，原指哥特建筑上奇形怪状的雕刻饰物），即艺术家富于想象力的虚构及细致考究的工艺，其目的是为了诉说上帝的伟大荣耀，“以上帝之名”［*In nomine Domini*］，“赞美上帝”［*Laus Deo*］，海顿常这么说。

另一方面，教堂奏鸣曲式样的交响曲第一乐章则从一开始就流露出深刻严肃的情绪。《$E^{\flat}$大调第二十二交响曲》——本曲在海顿的年代就获得了“哲学家”［*The Philosopher*］这一别称——使用了原始的“定旋律”［*cantus firmus*］技巧，英国管和法国号轮流吹奏由二分音符构成的教会式旋律，弦乐器则演奏平均的八分音符与低音线条相对应。教堂奏鸣曲式样的交响曲第一乐章大多为二部性结构，两段之间以新调上的强烈终止式隔开，两个段落各自反复。《A 大调第二十一交响曲》（*ACM* 28）以自由曲体写成，很好地体现了奏鸣性原则，但没有遵照通常的结构。这个乐章具有二元性，第 **1—3** 小节的弦乐器引入了其中一元，第 **4—7** 小节的管乐器引入了另一元。该乐章以开头两个相反材料的逐渐同化为进程标志，这进程是以一系列富于智力的探索性发展来挖掘开头前三个小节中弦乐材料所潜在的能量，直到（在最后的终止式处）弦乐和管乐的角色全然互换（而且是同时发生），这是真正的奏鸣曲意义上的综合。 230

至于这些早期交响曲的来历，则大多数情况下并不清楚。不过我们可以有把握地说，艾斯特哈齐家族对海顿的雇佣促发了他这十年间对交响曲体裁的热切响应。第六、第七、第八交响曲（分别带有说明性的曲名：“晨”［*Le Matin*］、“午”［*Le Midi*］、“晚”［*Le Soir*］）据说是应安东亲王的提议而作的，海顿在其中糅合了多种风格元素。这些作品最明显的品质也许在于其音响的丰富，之所以如此，

不仅是由于海顿使用了意想不到的新鲜乐器，也是因为海顿在交响曲框架内使用了协奏曲的原则。在有些乐章里，弦乐被记写为乐队协奏部［*ripieno*］，另有两把小提琴和大提琴组成主奏小组［*concertino*］。在几乎所有的乐章中，木管演奏者都不再像平常那样只提供和声支持，而是成了独奏者——这是海顿利用乐手素质向亲王表示恭维的有效方式，也是海顿确保自己能受演奏者们欢迎的一种交际方式。在这三首交响曲中，小步舞曲的三声中部都包含了一个突出的低音提琴独奏声部，使人回想起巴洛克大协奏曲［*concerto grosso*］里的做法。海顿借助常规的乐器组合——长笛、双簧管、大管、圆号、弦乐器——而创造了富有现代感的配器效果，其中许多特色海顿在日后的交响曲里仍有使用。

也许有人以为海顿此时的交响曲中会有许多以维瓦尔迪的《四季》为样板的标题性因素，因为十八世纪的观众非常直白甚至是天真地喜爱描绘性音乐。但其实这里面并不多。《晨》的开头有一小段日出景象，即快板乐章前面的慢速引子；《晚》以一个暴风雨乐章来结束，称为“风暴”［*La Tempesta*］。有两个慢乐章需要说明：《晨》的慢乐章是 **A B A** 三部性结构，开始和结束为柔板，被描绘为“对一节唱名课的戏仿”，[10] 而中段为行板，是为独奏小提琴和大提琴而写的协奏性乐章；《第七交响曲“午”》的慢乐章包含一个带伴奏的宣叙调和一首感伤的乐231 队咏叹调，其中独奏小提琴一再扮演着命运悲惨的歌剧女主角，情绪激昂多变。（海顿把许多歌剧语汇改成了器乐语汇，此处是他的最初尝试。）除了上列几例以外，《第三十八交响曲》的慢乐章也较为典型，单二部曲式，不用管乐，以一种特殊的效果令人赞叹。这效果即是“回声”，在本曲中，回声重复的间隔时间变化不定且经过了选择和考究，但这一事实丝毫不会困扰十八世纪的听众。“回声”意象默许乐队营造出奢华的色彩，这是对作曲家、内行鉴赏家以及外行聆听者们的奖赏，此外也是对自然的提升。

带三声中部的小步舞曲（通常出现在第三乐章）乐章通常无需解说。在经过了配器较为节制的慢乐章后，小步舞曲乐章再次调用整个乐队，海顿常通过配器手段来使三声中部与小步舞曲形成鲜明对比。第一小步舞曲无一例外地沿用交响曲的主调，三声中部有时也沿用这个主音，尽管海顿很可能要改变调式。

---

10. Karl Geiringer, *Haydn, A Creative Life in Music*（Berkeley, CA 1982）, p. 236.

有极少数三声中部转入了下属调，而转入属调的情况则非常罕见。

末乐章大多被标为“急板”[*Presto*] 或“很快的快板”[*Allegro di molto*] 等，也有几个使用了 2/2 拍。有一个末乐章甚至被写成了赋格（如在上低音维奥尔琴三重奏里那样）。就结构而言，它们大多数属于小奏鸣曲样式，在篇幅和性质上比第一乐章还要简单。三部性和回旋性的末乐章不太常见。

以上就是海顿这十年来交响曲的概况，他在此期间所写的交响曲比他生命中的任何其他时候都多。海顿凭直觉知道什么适合于交响曲，由此使得他的交响曲作品与其他器乐作品有了实质性的不同。就大多数作品来说，它们色彩绚烂、活力充沛，幽默、超然者居多，情绪深邃者较少。此番概述适用于海顿的绝大多数交响曲，但有几首小调作品（例如第二十六、三十九和四十八交响曲）属于罕见的例外。这些作品虽然形式简单，却并不妨碍海顿摆脱华丽风格并进入一个开阔的、富于表现力的、令其前辈作曲家望尘莫及的新境界。或许只有真正的艺术行家们才能感受到这些作品的真谛。

歌剧

海顿在这一多产时期所写的剧场作品大都遗失了，尽管《内斯波拉侯爵夫人》[*La marchesa Nespola*] 和《阿希德》[*Acide*] 有些片断幸存了下来，前者是一部意大利喜剧 [*commedia*]，约作于尼古拉斯即位之时，后者作于 1762 年，是为尼古拉斯儿子的婚礼而作。《歌女》[*La canterina*, 1766] 是第一部完整保留下来的海顿歌剧。这是一部幕间剧，上演于三幕正歌剧的两次换幕期间。这部小型作品包含四个（而不是通常的两个）角色，讲述一对假扮的母女（她们的关系有点像故作文雅的老鸨和妓女）合伙使用诡计来欺诈求爱者的故事。结局 232 皆大欢喜：这对“母女”得到了应有的报应，男子们则豁达地宽容了她们的势利行径。海顿凭四位角色的重唱而收到了始终如一的出色效果。其中有许多针对正歌剧风格引用式的戏仿，声乐教师（他是求爱者之一）在备课时所唱的没完没了的带伴奏宣叙调和咏叹调由于长时间不做换气而逗趣至极。在唱出“我该怎么办？”一句之前，有三十个小节的哄闹音乐写得很妙，之后这段哄闹音乐又延续了七个小节，直至“丈夫”一词。滑稽模仿的效果还有很多，比如，英国管伴奏的那首 C 小调咏叹调（第 10 分曲）以及随后的带伴奏宣叙调是在模仿
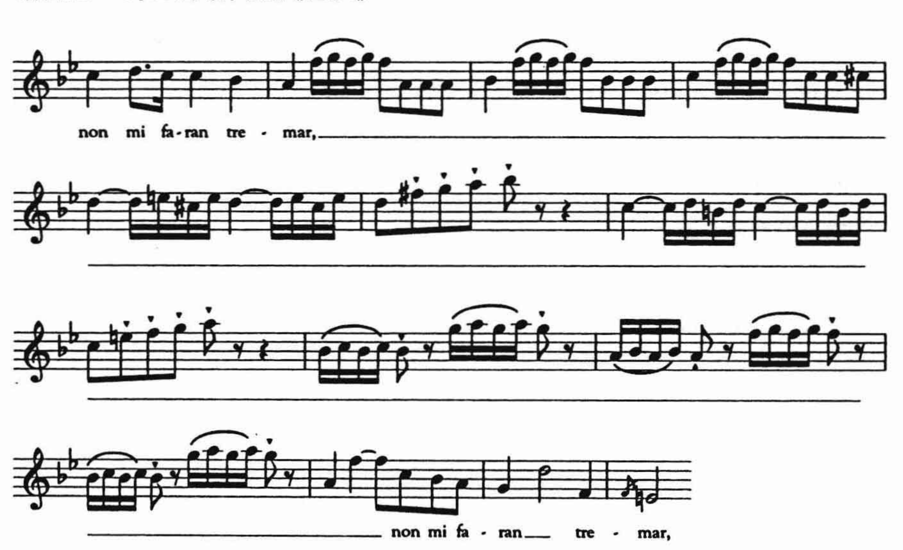
"真情流露"的语气。不过，就长度而言，这部作品在海顿歌剧里可算平常，在情感表现方面也没有超过其他老练的歌剧作曲家所能轻松企及的强度。或许最逗趣的地方在于这个故事本身以及首演时海顿对人员的设置：阿波洛娜（搞诡计的母亲）一角由假声男歌手［a man in falsetto］担任，而那个年纪轻的痴情男子却由穿短裤的女人饰演。大量的舞台做工指向喜剧，总而言之，这个小型幕间剧完全可被搬上现代舞台演出。

海顿的下一部歌剧是《药剂师》［*Lo speziale*］，作于 1768 年，脚本改自卡洛 · 戈尔多尼的戏剧，大概是为艾斯特哈兹歌剧院的开张而写的。这部歌剧的体裁名义——谐歌剧［*dramma giocoso*］，此名义似乎可以把该剧与后来莫扎特所写的杰作《唐 · 乔万尼》联系起来——相对来说无关紧要，因为这部作品是即兴的喜剧作品［*commedia dell'arte*］。在对戈尔多尼的这部戏剧进行改编以便适应艾斯特哈兹歌剧院演员条件的过程中，严肃角色都被去掉了，只保留了一些逗趣角色［*partie buffe*］，由此使得该剧没有严肃的思想。情节梗概是：年老的药剂师森普罗尼因为贪图钱财，想娶受他监护的格丽莱塔为妻。然而格丽莱塔另外还有两个求婚者：一个是门戈纳，他为了接近格丽莱塔而投身到老药剂师家里当佣工；另一个是沃尔皮诺，出身穷困。同《歌女》相仿，这部歌剧也只有残本传世，第三幕的有些音乐遗失了［译注：此处所言与前文似有矛盾，前文曾言《歌女》是一部完整保留下来的作品。但原文如此，故而照译］。但是从所残留的部分依然可以看出，海顿在努力以自己的风格写作终场。至前两幕结束时，海顿的音乐完美地强化了这部喜剧的情境发展。在咏叹调里，他使剧情停滞下来（然而从其他方面来看是值得称道的），先前初听时感觉滑稽的那些事件重又出现，也许这只是作曲家出于本能而欲使音乐保持对称。但不幸的是，它们的重现毫无新意，因而逗趣效果丧失了。例如第五曲，这段粗俗闹剧所讲的是，门戈纳在生动地描绘他服用了一剂大黄之后的腹泻反应。的确，海顿的233 音乐确能适应情境，他的配器暗示了歌者所要表现的情节。十八世纪的各个社会阶层都认为此类情节［Scatology］是合适的喜剧素材，这一观念是"自然"［Nature］这条格言的催生物；与之相似，沃尔皮诺的咏叹调（第 9 分曲，建立在小调上）表现的是，这个胆小鬼用死亡和毁灭来威胁他的情敌，不过随即他转念开始嘟囔自己是否能在徒手格斗后活下来。海顿以喜剧性的方式表现出了

沃尔皮诺的这一转念，不过当他又一次把咏叹调写成对称结构时，其效果尽显冗余。沃尔皮诺在第三幕的咏叹调（第 20 分曲，*ACM* 29）最为成功，其中模仿了土耳其的音乐，沃尔皮诺在假面舞会上扮成了一个富有的土耳其人，为的是把格丽莱塔从其监护人处买走。在这首咏叹调里，海顿以富有色彩和异国情趣的、堪与戏剧文本相媲美的音乐来有效支撑了剧词的喜剧效果，满足了戏剧情境的需要，没有多余的音符。

海顿写于这十年间的最后一部歌剧名叫《渔女》[*Le pescatrici*]，也用了戈尔多尼的戏剧，作于 1769 年，翌年在亲王侄女的婚典上首演。这部作品也是只有残篇传世，却仍可算作海顿及至此时所写出的最大型也最有表现力的舞台作品。该剧为一个大型乐队和一个带领唱的大型合唱队而作，是一部谐歌剧，其中有三对恋人：两对喜剧性的，一对严肃性的。在该作中，海顿写了他最长且也最刻板的咏叹调，没有考虑戏剧情境。例如，在渔夫（喜剧角色之一）的开场咏叹调（长达一百六十七小节，约相当于许多交响曲的一个乐章那么长）之前有个二十五小节的乐队引子，在这期间，歌手必须做点什么——但做什么呢？这首咏叹调的歌词含有夸张的意思，海顿用下例所示的超长花腔来支持它：

谱例Ⅻ－6：J. 海顿，歌剧《渔女》



234 可以辩称海顿此处是在对那不勒斯正歌剧风格进行戏仿，不过另一个事实却会削弱这一结论，即，海顿把这种扩展性的花腔咏叹调模式不加区别地用到了所有角色身上，不仅这部作品如此，上文提到的所有作品都是如此。对于这个不合戏剧的笔触的更好说辞是，海顿在这一时期习惯于（不加批评地）以剧院观众所喜闻乐见的程式和风气来投其所好。

为教堂而作的音乐

1766年以后，海顿已升任乐长，这个职位需要他为一些宗教场合写作音乐，他在该时期留下了两部弥撒曲和其他一些教堂音乐。《切伦西斯荣耀弥撒》[*Missa Cellensis in honorem*, Hob. XXII : 5] 或许是海顿在接替魏尔纳成为乐长后为答谢尼古拉斯亲王而作的，因为这部弥撒曲很长，包含了许多分曲。其中，"信经"和"荣耀经"文本中的不同诗句被谱上了不同的音乐。海顿有能力采用多种风格谱曲，从学究风格的赋格"谢主鸿恩"[*Gratias*] 到歌剧风格的女高音咏叹调"我们赞美你"[*Laudamus Te*]（若非借助文本，此曲极有可能会被误认为是歌剧音乐）。风格范围如此之广，功夫造诣如此之深，以致在具有确切日期标注的手稿片断被发现之前，学者们一直认为这部作品完成于海顿生涯中的很晚时期。

随着海顿名声的增长，他开始接受来自艾斯塔哈齐宫廷以外的创作委约。在1768年，有人请他根据拉丁文本《欢呼》[*Applausus*] 创作一部康塔塔，以庆祝茨威特尔 [Zwettl] 修道院院长见修期满五十周年。作品本身由很多长气息的精致咏叹调和宣叙调构成，这在歌剧和清唱剧中极为寻常，因而其音乐方面的价值有限。最有价值的是，海顿由于不能亲临督导作品首演之前的排练，故而写信委托僧侣们代劳，信中他列举了诸多乐谱细节的正确演奏法。这封信在今天具有重大价值，在此全文誊录如下：

（寄给一家未具名的奥地利修道院，大概是下奥地利州的茨威特尔……1768年）

因我本人不能亲临《欢呼》的排练现场，故而需要为它的演奏做如下说明：首先，我希望你们严格遵照所有咏叹调和宣叙调的指定速度，而且，由于

整个文本通篇需要鼓掌相伴，所以我宁愿所用之快板比平常稍快，特别是在开场的利都奈罗[ritornello]及一两处宣叙调里；即使在两首男低音的咏叹调里，速度也不能比通常慢。

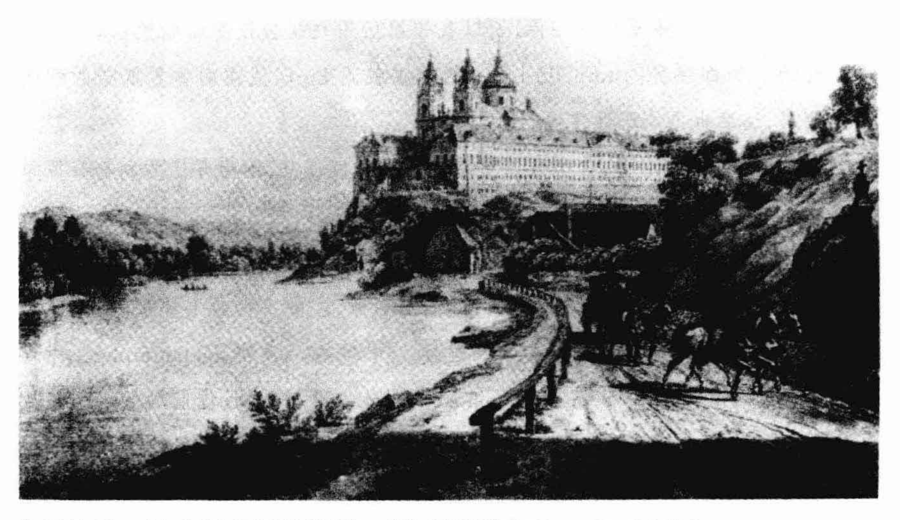
其次，至于序曲，你们只需排练快板和行板部分，因为开场的利都奈罗与终曲的快板相同。如果我能及早获知演出的日期，届时我或许会重寄一首新 235 的序曲给你们。

第三，在带伴奏的宣叙调里，你们要注意，在歌手彻底唱完歌词之前，不要让伴奏进入，即使乐谱上有时不这样。例如，在开头处，metamorphosis[变形]一词在重复，乐队安排在"-phosis"的地方进入，不过你们仍然要等最后一个音节唱完后再迅速进入。因为，倘若你们用乐队遮蔽了歌者口中的这个音节，人们就只能听到"quae metamo"这将是荒谬可笑的。不过拨弦键琴演奏者可以稍早些进入，其他人都必须跟在他后面。注意：我们在艾森施塔特的几位有识之士（寥寥几位）曾对"metamorphosis"一词争论不休；有人希望倒数第二个音节短些，有人则想要长些；尽管意大利语读作"metamòrfosi"，但我却时常听到拉丁语读作"metamorphòsis"；如果我在这个问题上出了差错，敬请更正便是。

第四，至于"强奏"与"弱奏"的部分，通篇所标均无错误，需要谨慎到位；因为在 *piano* 与 *pianissimo* 之间，*forte* 与 *fortiss(imo)* 之间，以及 *crescendo* 与 *forzando*（等）之间有着非常重大的区别。仍需注意的是，当乐谱中的 *forte* 或 *piano* 记号不是被记写在所有声部的时候，抄谱员在排练前应予以修正，为每个声部都做出标记。
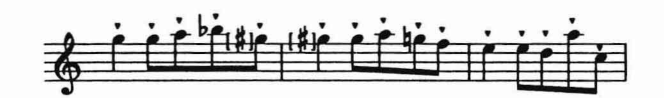
第五，我常常气恼某些小提琴手在各类音乐会中完全无视"连线符"[ties]——这是音乐中最美妙的地方——的存在，在演奏带有这个记号的音符时不顾连线而将弓抬起，而这些音本应同前面的音连在一起。因此我要指出，小提 236 琴首席如果将下面一句（第 47 小节起，其中前两个音应一气拉完、不能换弓）：





路德曾写道："上帝是我们的坚固堡垒"。梅尔克修道院［Abbey of Melk］耸立于多瑙河畔，其阵势正如堡垒一般，只是它没有防御工事。相反，它象征的是这座教堂的权力、财产及文明之美。
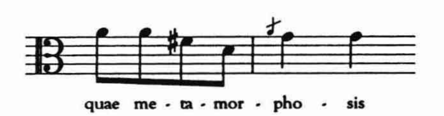
按如下讨厌的和错误的方式来演奏将是愚蠢的，即，把每个音都处理成断奏［staccato］，仿佛"连线符"不存在：
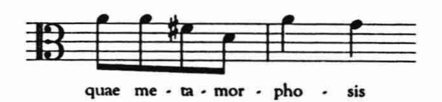


第六，我希望你们能始终为中提琴声部配备两位演奏者，因为内声部有时需要比高声部听得更清楚，而且你们也会发现，在我所有的作品中，中提琴声部很少会去重复低音的旋律。

第七，如果你们要为小提琴声部准备两份分谱，那么抄谱员需要明白：要为他们安排出不同的翻页位置，这样，借助一小部分音乐家的力量，乐队就可以省好大力气。抄谱员还应知道，乐谱中的 *da capo* 记号是记在其中一个小提琴声部上，不过在其他声部，他可以在符号"v"之后的若干小节里选择适当的位置写上 *da capo* 记号。
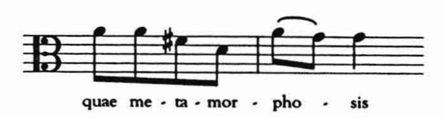
第八，我建议两个（独唱）男童尤其要有清亮的发音，若能如此，则当他们慢速诵唱时，观众就可以听得清每一个音节；另外，他们需要用唱的方式来朗诵，比如：



必须被唱成：



而不能唱成：



倒数第二个 g 音要果断彻底地落到 f 音上，所有类似的情况都要这样处理。我需要男高音具备这个技巧，由他负责向孩子们解释清楚。

第九，我希望整部作品要至少排练三到四次。 237

第十，在女高音的咏叹调里，大管有时可以去掉（如果不得已要这么做的话）。不过我更希望它能在场，至少当低声部始终处于助奏［*obbligato*］的情况下。而且，我更喜欢有如下三件低音乐器——大提琴、大管、低音提琴——在场的乐队编制（而不是六件低音提琴和三把大提琴），因为在某些需要突出（低声部）的段落中用前者效果更好。

最后，我请求每一个人（尤其是音乐家们）为了我本人的以及他们自己的名誉而勤勉尽职：如果我没能应合诸位先生们的兴趣，那么责任并不在我，因为我对参与之人和演出之地都不了解，这使我的创作非常困难。此外，我期望这部《欢呼》能令诗人和音乐行家们感兴趣，也期望它能相宜于那个荣耀而可敬的会堂，我向他们深深致敬，并奉献我的所有。

你们最忠顺的仆人 朱塞佩 · 海顿[11]

---

11. Joseph Haydn, *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn,* ed. H. C. Robbins Landon （London, 1959）, pp. 9–11.

至 1760 年代初时，海顿已从一个初窥门径的生手变成了能工巧匠，继而又变成了音乐大师。他度过了出身卑微、穷困潦倒并时常挨饿的煎熬岁月，成了一位东欧最具权势的贵人所不可缺离的乐长。他迅速在亲王身边的特权阶级中占据了一席之地。他仁慈而慷慨地管理属下，深得亲王倚重。他的音乐能够最大程度地迎合雇主的趣味，且都是为亲王所乐于雇用的歌手和乐器能手们而作。在 1760—1770 这十年间，通过内心修训和躬身耕耘，海顿已使自己在委约创作和自发创作中都能陶然自如。他的心智集中及善于工细确保了他能利用平淡无奇且零散的公众音乐资源创造出生动而富有逻辑的音乐结构。海顿在这十年间意味深长地发展起了一种本能来区分供听赏和供演奏的两种音乐。事实上，Op. 9 四重奏的某个第一乐章与该时期交响曲某个第一乐章的区别，要比 Op. 76 四重奏第一乐章与《"伦敦"交响曲》第一乐章的区别大得多。在 1760 年代，交响曲所用的材料完全可与歌剧序曲或歌剧咏叹调之前的利都奈罗［the aria ritornello］材料相比。海顿对小调式的用法也许是最为重要的，他不是仅仅将小调式用到了歌剧中那半严肃［half-serious］、半煽情［half-affected］的绝望场景中，也不是仅仅将上述情境转移到了器乐语汇中，而是用小调式拓展了整个音乐体验的幅度。这种意愿并非海顿独有，当时的许多作曲家都感到有必要使自己的艺术更具深度和激情，以求新颖。但只有海顿，凭借他的天资禀赋，能创造出堪与音乐史册中的最佳范例相媲美的伟大音乐。

第十三章
伟大的风格突破：1770—1779

海顿在艾斯特哈兹的职责

艾斯特哈兹的全部设施均为娱乐（这在十八世纪是个值得尊重的愿望），作 238 为给尼古拉斯亲王及其宾客们提供娱乐的重要主管，海顿几乎没有闲暇。亲王持续为宾客提供的娱乐项目是经过精心策划且（尤其当贵客驾临时）极为繁复的。例如，我们可以从费迪南大公夫妇于 1775 年到访时亲王为之预备的巍巍壮观的娱乐事项中窥见其款待的奢华程度，以及组织这样一项活动所需要卷入的劳力之庞巨。

> 8 月 28 日。贵宾于下午八时莅临。周到接待之后上演一出短剧。城堡披上彩灯，然后举行宴会。
>
> 8 月 29 日。管乐队的演奏唤醒宾客。参观城堡与剧院。晌午，巡游庄园和花园，随后在歌剧院驻足，观看海顿的新作《不期而遇》。歌剧之后开晚宴，最后是为 1300 位嘉宾举办的假面舞会。
>
> 8 月 30 日。上午休息。下午驱车前往一个公园，那儿的乡村商贸中心有许多摊铺，嘉宾们可购买黄金珠宝。之后，当这些贵人考察过各种商铺之后，被引至广场去散心，犹如置身于巴黎最茂盛的林荫大道。在那儿看到的是：（1）一座木偶剧院；（2）一个驯兽者的表演；（3）一位女性图释歌手；（4）

一个牙医的献艺场；（5）一个奏着乡村音乐的舞台；（6）两个音乐家的献艺场。一当进入这个景观，马上就被欢笑声包围。三位著名的滑稽演员——哈乐根［Harlequin］、皮耶罗［Pierrot］、鲍里亚佐［Balliazo］——正在献演，就像在巴黎一样。随后走来一个骑马的牙医及一群随从，随从们骑着机械马。接着是一个兽贩子，坐在由六头牛拉的货车上，车上载着些猴子、狮子和老虎。他在一张大席子上活灵活现地展示他驯兽的招数，以逗趣的口吻进行解说。随后每个艺人选择自己的位子来展示才艺。宾安菲先生［Monsieur Bienfait］——他实际上受雇于亲王——展示了他操作木偶的绝活儿；来自巴黎的皮匠表演闹剧、惹人发笑；兽贩子摊售他的商品；牙医展示了他在十八英尺的高度上踩高跷以及如何拔牙的本事；那个“图释歌手”［picture singer］正在用一首法语歌曲描绘谋杀场面。之后返回木偶剧场，观看奥尔多奈［d' Ordonez］的歌剧。然后是焰火展示，紧接着又是晚宴和假面舞会。

239

8月31日。上午行猎。下午上演一部海顿配乐的戏剧。晚宴之后，嘉宾一行在堂皇的管乐队陪伴下前往该庄园最开阔的椭圆形广场上观赏灯火景观……礼炮声招来两千名匈牙利和克罗地亚农民，他们霎时间聚满广场，挥舞着旗帜，跳着自己的舞蹈，到处洋溢欢呼的气氛。农民的狂欢一直持续到凌晨，当天露拂晓，农民舞者们筋疲力尽，嘉宾贵客们沉睡正酣（他们也参与了最后的假面舞会），整个庄园笼罩在无数绿色彩灯的柔和光晕之下。[1]

来宾告辞时的满足心态可想而知！

海顿在这十年间的生活环境和所履行的职责几乎没有变化。他照看部属，调停纠纷，兼任他属下的孩子们的教父，并奏请尼古拉斯亲王裁度他们的事务。在1776年，亲王决定：歌剧院不再只作为来访剧团和临时的音乐戏剧表演的场所，而是应该（在上述事项的基础上）每年举办一个盛大多彩的演出季。这个决定为海顿额外增添了繁重的任务，因为所要上演的歌剧难免需要海顿进行改编，以适应艾斯特哈兹的舞台及歌手条件。不过与此同时，当亲王对歌剧的兴

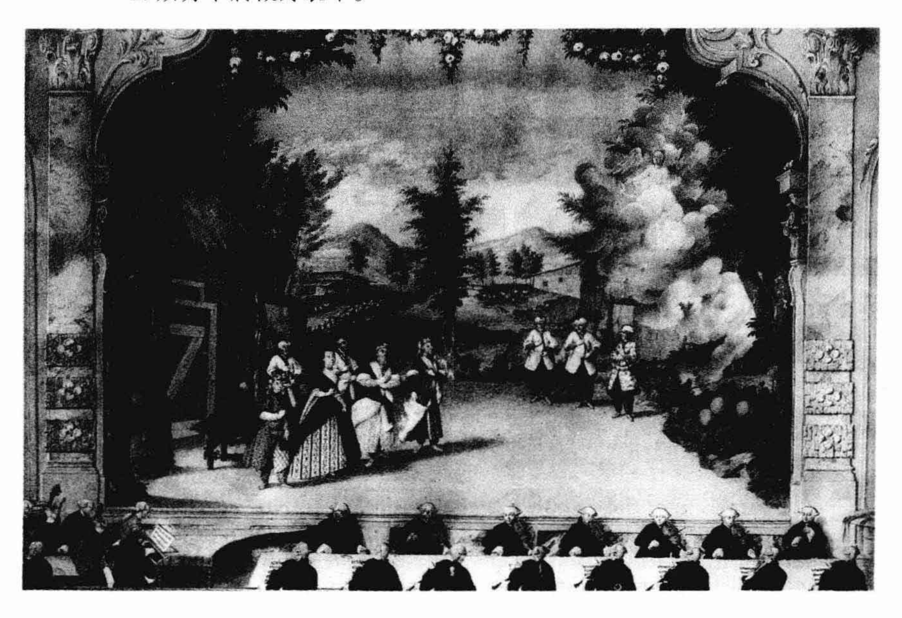
1. Landon, *op. cit.*, pp. 218–233. 此处作了意译和删节。

趣日渐增加时，他对上低音维奥尔琴的兴趣也日趋减少。

在 1779 年，宏伟的跳舞场和歌剧院遭遇了火灾，损失惨重，其中海顿作品的某些演出用的分谱和总谱彻底消失了。我们很庆幸《药剂师》、《渔女》的一些片断以及一小部分其他作品保留了下来，因为遭遇火灾时海顿恰好把这些手稿放在了家里。艾斯特哈兹宫廷的娱乐制度坚如磐石、雷打不动，对此有一个典型的证据：就在浓烟消散后还不满二十四小时，一场新的木偶歌剧［**marionette opera**］又被搬上了舞台，因为有客造访。

1779 年 1 月 1 日，海顿与艾斯特哈齐亲王重新签署了一份契约，替换了将近二十年前的那份旧合同。根据新的条款规定，海顿的年俸从六百弗罗林增加到七百八十二弗罗林，此外还有一些其他类型的支付。然而，更重要的是，原来的十四项条款现在减为六条，现概要如下： 240

1. 海顿须虔信基督。
2. 须为下属做好表率。



这幅画长期以来被认为是艾斯特哈兹宫廷剧场里的歌剧表演，且在键盘上演奏通奏低音的人被认为就是海顿。尽管此说目前存疑，但此图确实让我们很好地知晓了一个私家剧院的规模、舞台尺寸以及管弦乐队的席位设计。（藏于慕尼黑德国剧场博物馆）

3. 亲王若有闲兴须随叫随到。

4. 未经许可不得擅离。

5. 双方如欲终止协议需提前三个月知会对方。

6. 乐长每两年更新一次制服,冬、夏两季各一套,或领取现金抵偿。

拿这份摘要与海顿原来的合同（参见第 241 页）相比，可以发现海顿以身作则、忠实效劳十八年所赢得的待遇改善，海顿对现在达成的相对独立的状态以及自足式的艺术家待遇一定非常满意。

另一方面，尽管海顿的名声在快速增长，但还有些维也纳劲敌坚决阻碍着他在本市立足。几乎不用怀疑，维也纳的意大利小团伙在跟莫扎特作对的同时一定也在跟海顿较劲，他们还向约瑟夫二世（奥地利皇帝）进谗言。此种敌意一直持续到该世纪的最后几年。

作品

241 海顿写于这十年间的音乐显示了他驾驭材料的能力、技术的精细以及创意的丰富，他后来也没有再超越这一境界。不过也必须承认，偶尔也会有败笔——当他所写的作品纯粹是在（说得最客气些）例行公事的时候。

1770 年代初期，他的器乐创作特别丰富，海顿此时写出了他在奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲领域的诸多杰作。但由于尼古拉斯亲王此时对歌剧的兴趣有所增长，海顿这一时期创作的歌剧数量比他日后的任何时候都要多。火灾至少毁掉了四部完整的歌剧，但还有五部大型歌剧和一部木偶剧保留了下来。

键盘奏鸣曲

海顿在这一时期至少写了十八首键盘奏鸣曲，其中大多数属于天才之作。这些作品分为三组出版，每组六首：第一组出版于 1774 年，题献给艾斯特哈齐亲王；第二组出版于 1776 年；第三组，题献给奥恩布鲁格尔家族的小姐们 [Misses Auenbrugger]，出版于 1780 年。最后一组中包含了海顿最出名的

一首键盘奏鸣曲，即《C 小调奏鸣曲》（Hob. XVI：20），写于这十年的初期，后常被挑选为狂飙风格的示范性代表，尽管也有许多人认为《G 小调奏鸣曲》（Hob. XVI：44，上文已论及）的第一乐章才是这一风格的更好示范。然而可以肯定，《C 小调奏鸣曲》末乐章的发展部以及（特别是）再现部是海顿最深刻也最具表现力的篇章。总体而言，题献给艾斯特哈齐亲王的那组作品（Hob. XVI：21—26）每首都很成熟，尽管也有批评意见认为它们略显俗套。实际上，这组作品最适于题献给这位别致的鉴赏家，我们获知，此人对任何不符合他趣味的东西都很排斥。此套中的每一首作品都独立有别于它的同伴，每首都新颖、文雅、幽默，具有学究风格和独特个性。在将它们编为一组时，海顿把那首第一乐章以最正统方式开头的奏鸣曲作为了第一首，这首奏鸣曲充满了华丽风格的连续附点节奏——奥地利的这一谱式对应着法国音乐中的“不匀称演奏”[*notes inégales*]——和规则的乐句结构。编号为 Hob. XVI：21 的这首奏鸣曲有一个格外激进的单主题末乐章，该乐章闪耀着智慧的灵光，充满了反抗性的动力，若非有它的存在，则该曲将通篇显得保守。它的发展部虽然简短，却包含了诸多事件，瞬息骤变，起初是在强烈地朝向主调的降号调方向转变，后来又一再转往升号调方向，当展示了更进一步的节奏创意和转调技巧之后，方才返回主调。

第二首奏鸣曲（Hob. XVI：22）需以内行眼光对待。开头八小节的素材呈示看似简单，但这是假象。其实音型之间总有偏离，并不对称。第 8 小节的终止 242 式泄露了一丝天机，表明它源自北德的情感风格。从开头素材的再现中可以看到，失重的、非正拍终止 [off-beat cadence] 的手法对海顿有所影响，理由在于：再现部的前四小节与呈示部的开头相同，但在呈示部里只占一个八分音符时值的属和弦在再现部里却占据了六个半小节的长度。此后的事件也许最有意味，即，第 15 小节的小音型后来被扩展到了六个多小节（61—66），呈现了一个似与本曲的光亮心绪不相宜的严肃片断。

值得注意，在这一组所包含的四首三乐章奏鸣曲中，有三首的慢速中间乐章采用了小调式。第二首奏鸣曲的“E 小调慢乐章”不如第一乐章奇特，这是个旋律性乐章，充满感伤情绪，混合着古今两种风味，这一手法海顿很少使用，尽管此前有过先例。其中，带有科雷利悬留音的三声部织体是古风的回响，热烈

的“前终止织体”[pre-cadential textures] 则代表现代趣味。第四首奏鸣曲（Hob. XVI: 24）的“D 小调慢乐章”不作间断地进入了末乐章。海顿的终曲写作技术在这六首奏鸣曲中已臻纯熟，其结构类型广泛，有二部性的奏鸣曲式、混合性的三部回旋曲式、变奏曲式等。两乐章结构的《E♭大调奏鸣曲》（Hob. XVI: 25）以一个小步舞曲速度［*Tempo di Menuet*］上的严格卡农乐章来结束。《E 大调奏鸣曲》的末乐章兼有变奏和回旋两种结构因素，奏以小步舞曲速度。二部性的 E 大调第一调域在反复过后跟了一个 E 小调插部，第一调性区域在大调上再现时附加了一次变化重复，第一插部接着也被变化重复，随后是第一调域的最后一次再现，仍旧是变化重复。由此造成的复杂结果可见下图：

A	**B**	**A**	**B**	**A**
a:‖:b	c:‖:c’	a a’ b b’	c~:‖:c’~	a a^2 b b^2
大调	小调	大调	小调	大调

《A 大调奏鸣曲》（Hob. XVI: 26，该组的最后一首）则是另一个极端，他的第一乐章长大而丰富，之后跟了个短小的包含三声中部的小步舞曲乐章（该乐章体现了海顿的另一种幽默：小步舞曲和三声中部都要被“逆行演奏”[*al rovescio*]，也就是说,先正着奏,再倒着奏）。用于收束的微型末乐章被标作“急板”[*Presto*]，只有二十六小节的长度（*ACM* 30）。以这般难以置信的轻率方式来收束一组（包含六首的）作品，这种情况尽管罕见，却也不是孤例。Op. 9 四重奏的末乐章（恰巧也是 A 大调）也属此类，这个乐章常令批评家感到困惑，有人说，海顿当时一定是疲倦了，或是失去了兴致，以此来解释该乐章的短小。仅凭这一组奏鸣曲便足以使艾斯特哈齐（作品题献给他）的名字永垂不朽，因为这组作品既能令业余243 爱好者们喜欢，也能让专业鉴赏家们满意。写于该时期的其他几组键盘奏鸣曲也包含诸多被公认的特色，其中以 Hob. XVI: 36 这一首最为突出，这也是海顿最美妙的作品之一。

带弦乐伴奏的钢琴奏鸣曲在这一时期看来并没有引起海顿的兴趣，只有两首此类作品被初步确定为写于这十年间，但它们与过去的同类作品并无两样。海顿为上低音维奥尔琴、中提琴和大提琴而作的三重奏数量持续未减，直到约 1775 年，因为（如前文所述）此后亲王对上低音维奥尔琴的兴趣逐渐减低了。

弦乐四重奏

Op. 9 的六首弦乐四重奏（Hob. Ⅲ: 19—24; 1771）是起初就被构思为一组的，Op. 17（Hob. Ⅲ: 25—30; 1772）及 Op. 20 各自的六首（Hob. Ⅲ: 31—36; 1772）亦是如此，而不是像 Op. 1 和 Op. 2 那样由出版商编列成组。至于每组中各首的顺序，我们则无法断定。不同的出版商按不同的次序出版发行，那些次序是否是由海顿所建议，或只是征得了他的同意，这不得而知（海顿并非不屑于重新安排一组作品的顺序以便同时卖给不同的出版商）。这三组的全部十八首作品可能作于相同的（最多）三四年内，因此，难怪其间具有相似性。倒是那些有所不同和有所发展的方面更令人感兴趣。Op. 17 的六首中包含了一首小调作品（Op. 9 亦如此），即其中的第四首；六首中有四个第一乐章是 4/4 拍的“中板”，其余二者，一个以 6/8 拍的“急板”开头，另一个由慢速的主题和它的四次变奏构成；小步舞曲乐章全部位于第二乐章的位置，第三乐章是“柔板”或“广板”；有五个末乐章是二拍子（单二拍或复二拍）。Op. 17 也包藏了一些发展性的改变。小调的那一首（No. 4; Hob. Ⅲ: 28）使用了尾声，由此第一乐章的结构更加圆满（Op. 20 沿用了这一做法）。有一首四重奏（No. 4; Hob. Ⅲ: 28）的小步舞曲乐章没有使用整部作品的基本调性，有四个小步舞曲乐章将三声中部建立了在小调上，这与 Op. 9 有两个小调式三声中部的情况相反。与之相似，Op. 17 中，有两首四重奏的慢乐章是建立在（基本调性的）关系小调上。
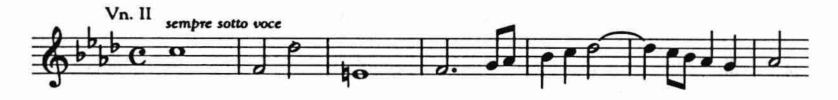
至 Op. 20 时，上述差异越发明显，尽管 Op. 20 的第一首与 Op. 17 的最后一首在创作时间上相隔甚短。这组中有两首（No. 3; Hob. Ⅲ : 33 和 No. 5; Hob. Ⅲ : 35）是小调，且其第一乐章的末尾均有尾声。小步舞曲不再总是位于第二乐章，有三首如此，还有三首则是像交响曲那样被列为第三乐章（在两首小调作品中，小步舞曲均为第二乐章）。慢乐章的情形也比以往更多变。其中，咏叹调性质的慢乐章只有一首（No. 6; Hob. Ⅲ : 36）。其余状况如下：在第四首（Hob. Ⅲ : 34）中，是主题与变奏，外加尾声；在第二首（Hob. Ⅲ : 32）中，是形式自由的随想曲［*Capriccio*］，这个如幻想曲一般的小品以齐奏的旋律（意在强调）开始，随后被朗诵性的段落和休止符打断，进而转变成一个有伴奏的深情旋律；在第一首（Hob. Ⅲ : 31）中，慢乐章（在海顿所有作品中）最显特 244

立独行。各声部大体上都奏以时值平均的音符，旋律的主动权不露声色地从一个声部转移到另一个声部。此外，就其氛围格调而言，精神性多于剧场性，严肃性多于效果性。

Op. 20 这组四重奏常被看作特例，因为这六首中有三首是以赋格作为末乐章的。今天我们可以比以往更有把握地认为，海顿并非只在这些四重奏里应用了所谓的“学究”手法 [the learned devices]，他也并非只在想以自己的方式投射历史情怀。而是可以明确无误地说，尼古拉斯亲王喜爱赋格，并相信“能够欣赏赋格”——同时又不失为一个优雅和时尚的人（赋格就本性而言是严肃的，而优雅的人决不能太严肃）——乃是艺术行家的必备素质。然而，海顿的严肃认真并不体现在赋格曲中，而是——正好相反——体现为他把器乐写作中的“学究”手法用到了通常以为最不能“严肃”的地方：他把卡农这种最严格的学究写法用到了一个舞曲乐章（即小步舞曲）当中，如同他过去曾在上低音维奥尔琴三重奏（这些恰是优雅出色的作品）中用到“逆行”（或称“倒置”）写法和赋格末乐章的情况相似。在十八世纪（无论凡尔赛还是在艾斯特哈兹）有这样一种风尚：苦修得来的技巧需被驾轻就熟，生与死的问题需被轻描淡写（否则怎么会流行决斗呢？），时尚之人可以郑重，可以机智，可以感伤，可以愉悦，但决不能迂腐无趣。Op. 20 中的赋格末乐章被安排在了第二、五、六首的位置，这符合出版常规。在海顿自己的目录册里，这些四重奏被编为两组：第五、六、二首为第一组，第三、四、一首为第二组，前一组有赋格而后一组没有。

这些赋格末乐章均为快速，每一首都被标作“通篇柔声” [*sempre sotto voce*]。赋格的主题都经得起检视。第一首被称作二重赋格 [*Fuga a 2 soggetti*]，主题具有古风性，或称“传统风味”，*alla breve* [2/2] 这一拍号本身就是古风的流露。
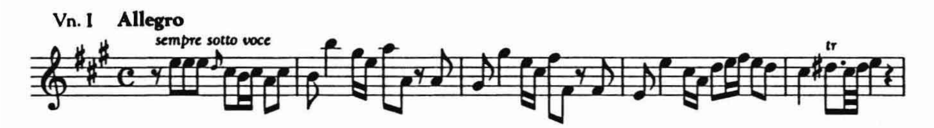
谱例XIII—1：J. 海顿《弦乐四重奏》，Op. 20，No. 5 (Hob. III : 35)，主题



第二首的末乐章被标作三重赋格 [*Fuga con 3 soggetti*]，快板，4/4 拍，这种节拍可以包纳多种情绪：从严肃的到轻快的。这个主题不具古风性，而是明 245
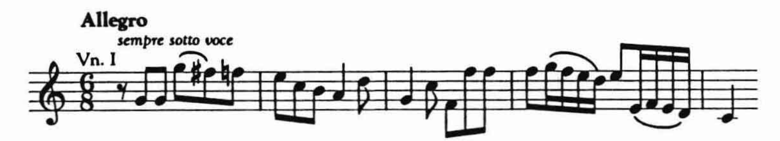
显地属于它问世的年代。

谱例XIII—2：J. 海顿《弦乐四重奏》，Op. 20，No. 6 (Hob. III：36)，主题



第三首的末乐章是四重赋格［*Fuga a 4 soggetti*］，这个主题（以其八度跳进、半音下滑和摇摆下行的五度）似乎更贴切于农民的欢庆而不是艾斯特哈齐宫廷。

谱例XIII—3：J. 海顿《弦乐四重奏》，Op. 20，No. 2 (Hob. III：32)，主题



其余几个末乐章虽然不是赋格，却也包含了相当多的对位写法，大概要比他在早期四重奏末乐章中所用的（对位因素）多些。

许多著述家称赞海顿复兴了巴洛克时期的技巧，但其实并非如此。巴洛克对位技巧从未绝迹，且在十八世纪的音乐实践（尤其教堂音乐）中占有重要地位。海顿在他1770年代初的众多作品中所真正做出的成就是：使对位、赋格及其他学究写法顺从于智慧、灵巧的优雅风范，这种理想鄙视刁钻技术，致力于以看似简易的方式达到目的。

海顿高度重视 Op. 20 系列中最后完成的那一首（*ACM* 31），因而在出版时将它排在了该组的第一首。它的慢乐章独一无二（前文已提到过），其所善所长只对自身言说。在第一乐章里，乐器被处以一种新鲜的轻盈方式。海顿通过对四件乐器的不同分组来扩展音响的可能性：用四件乐器中的某三件作为一组，与另一组（略经调换后仍为三件）相对抗，或是两两分组作二重奏，还有时让中提琴奏低音而让大提琴奏旋律，再或是分组对答——海顿的各种奇思妙想在弦乐四重奏里体现得最为充分。最重要的是，织体内的各个乐器声部以新颖异常的方式呈现了丝丝入扣的一体性［integrity］。这在该乐章的前十五小节里尤为明显。就总体结构而言，完全没有填充或连接性的段落，其布局十分紧凑。

尽管海顿的 Opp. 9、17、20 各组四重奏写于他三十六至四十岁期间，但过 246

去的四重奏乐手们（无论业余的还是职业的）都倾向于把它们当作早期作品而不予重视。由于海顿所写的四重奏数量庞大，因而即使少了这些作品也几乎不会被察觉。然而时至今日，已没有理由对这些杰作视而不见了。托维曾说：

> 海顿对弦乐四重奏的历史性探索至 Op. 20 时已臻极点，他此后的进步不再具备历史意义，所不同者无非是一部杰作与另一部杰作的差异而已……甚至于 Op. 76 也不具备历史性的超越意义，与 Op. 20 相仿，其中的每一首都颇具分量，但内质各不相同。[2]

交响曲

海顿写于 1770 年代的交响曲在数量上仅次于 1760 年代，有二十多部，它们在布局上更趋一致。此时海顿已不再写作教堂奏鸣曲式样的交响曲，不过该样式最重要的特征——第一乐章为慢速——仍得到了保留，具体是指，海顿为快板的第一乐章加上慢速的引子，这一手法在他最后一批交响曲中达到了顶峰。教堂奏鸣曲各乐章使用同一个调的特色也没有被完全放弃，有三首交响曲（第四十四、四十六、五十二）的四个乐章均使用了同一调性，只在调式上有所变化。小步舞曲在该时期的交响曲中几乎都位于第三乐章的位置，只有个别例外。

总体布局方面广泛存在的这些一致性更加反衬出了乐曲在进程方面的异常性——海顿此时在交响曲里在做着曲体实验。在素有"狂飙"交响曲之称的"E 小调第四十"、"F♯小调第四十五"、"C 小调第五十二"中，每一首都以其潜质非凡的主题材料而与众不同。"B 小调第四十六"的末乐章有对小步舞曲（位于第三乐章）主题的重复。"F 大调第六十七"（1778）的末乐章是三段体（ABA），其间具有一种不常见的均衡感。在这个被标作"很快的快板"[*Allegro di molto*]的乐章的中部，海顿插入了一个相当长大的"如歌的柔板"[*Adagio e cantabile*]段落，这个中部以两把小提琴和一把独奏大提琴开始。之后的全奏（管乐为主）

---

2. Donald Francis Tovey, "Haydn" in *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*（London, 1963）I, pp. 537–538.

延续了这个材料，直到中部——它彷佛是个被插入的慢乐章——让位给开头材料的再现。“C 大调第六十”（1774）或许是最不寻常的一首，有个副标题叫“漫不经心的人”[*Il distratto*]，因为它是以海顿的同名歌剧（剧作者为雷尼阿尔）为基础改写的。这首作品包含了六个不同的乐章（不算入第一乐章开头那个慢速而长大的引子），像是在普通的交响曲后面额外附加了一个柔板和一个急板乐章。这两个附加乐章使海顿得以拓展常规的调性布局，如下所示：

247

乐章位置	调性调式	拍号	速　度
第Ⅰ乐章	C 大调	2/4	柔板（Adagio）
	C 大调	3/4	很快的快板（Allegro di molto）
第Ⅱ乐章	G 大调	2/4	行板（Andante）
第Ⅲ乐章	C 大调	3/4	小步舞曲（Menuetto）
	C 小调	3/4	三声中部（Trio）
	C 大调	3/4	小步舞曲（Menuetto）
第Ⅳ乐章	C 小调	2/4	急板（Presto）
第Ⅴ乐章	C 小调	2/4	柔板 / 哀悼般地[Adagio（di lamentatione）]
第Ⅵ乐章	C 大调	2/4	终曲 / 急板（Finale prestissimo）

由于这首交响曲源于戏剧,所以海顿在其中使用了非常富于变化的节奏与和声，从而产生了多姿多彩的表情效果:其范围从“一本正经”到“滑稽透顶”,从艺术音乐到民间音乐。

海顿写于 1770 年代初的交响曲与他写于 1770 年代末 1780 年代初的交响曲迥然不同，前者明确反映出了海顿的专注与投入，而后者则表明他似乎是在漠然无趣地例行公事，此番差距是这一时期内最令人感到好奇的地方。“D 大调第六十一”（1776）是个典型的例子。海顿先前的交响曲中常常包含平淡无奇的音乐材料，有人说海顿正是为了借此来制造惊人的姿态和巨大的效果。就方才提到的这部作品而言，它的整个第一乐章所依靠的正是简单的曲体和平庸的旋律。人们通常以听者的感受或音乐的功能来谈论其成败优劣，但依笔者看来，这部交响曲之所以在今天仍被谈论，仅仅是因为海顿的配器无与伦比。

在此处探究为何海顿的灵感与他的勤勉不相匹配似乎不合时宜，不过其他著述者已有触及，因此我们须把这个问题记在脑海。我们究竟知道些什么呢？“狂飙”因素很早就在海顿的作品中出现了，而且他的赞助人也喜欢这种风格。题献给尼古拉斯亲王的那些作品（如1774年的那六首钢琴奏鸣曲），以及海顿有意用来感染亲王的那些作品（如写于1772年的《F♯小调第四十五交响曲“告别”》），都体现了这种情感风格的长足发展。因此，如下的假设难以成立，即，认为海顿已不太受宠，或是被授命换一种口味。不过也许是他自己想改变风格。在听到来自北德的批评以及奥地利皇帝的指责（认为他的音乐太复杂）的同时，海顿无疑也看到了严谨不足却纯真有余的意大利风格正在到处获得成功，因而他决心使自己的音乐带上点意大利式的刺激性和幽默感，以便能更直接地对国际听众发言。至于海顿为什么希望能与国际听众有所接触，则似乎只能说这是一个深知自身价值的人所自然怀有的抱负，舍此之外，几乎找不到 248 别的支持他这么做的理由了：他没有家庭生活，也没有孩子；1775年以后他在艾斯特哈齐宫廷的时间越来越多地被耗费在同其他作曲家的歌剧打交道上，从事自己所感兴趣的事务的时间则越来越少，简言之，生命在他的身上悄然流逝。出版社的合同及广泛的知名度则可使他从“高级奴役”[superior kind of slavery]这一身份中解放出来。不管基于何种动机，总之我们知道，海顿之所以用这种更轻松的风格来写交响曲，是为了确保他的名声可以（比以往的作品）传播得更远。

《“告别”交响曲》

在海顿写于1770年代的众多交响曲中，最具个性、最为重要也最具艺术成就的是“F♯小调第四十五”，亦称“告别”[*Farewell*]交响曲。此名的由来关乎一桩轶事，海顿本人清楚地作有记录：

> 尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王在艾斯特哈兹的一处新址（当时仍在修建，后来成为他心爱的住所）度过了整个夏日。他的廷臣不得不前去陪侍。那个宫殿尚未竣工且设施不全，容纳不了太多人，故为此做了一次选拔。需要前往陪侍亲王的音乐家们发现，他们将不得不与妻室分别半年之久。他们都是

些生气勃勃的年轻人,殷勤翘望着启程回归的最后一个月、最后一天和最后一个小时,整个宅邸弥漫着浓浓的思归之愁。"我那时年轻放纵,因此也不比其他人更好受",海顿微笑着说。

尼古拉斯亲王一定早就猜到了音乐家们的心愿。持续上演的滑稽剧一定令他深感愉悦,否则他怎么会临时决定在原定半年的计划外续加两个月?

这一突如其来的命令把那些煎熬似火的年轻丈夫们推进了绝望的深渊。他们对乐长海顿狂发牢骚,乞求甚至是哀求他一定要想想办法、做点什么。

不久后的一天晚上,这部作品以绝妙无比的方式让尼古拉斯亲王感到了惊讶。恰恰在音乐最动情的时刻,一个声部停了下来,这位表演者停止了他的声部,拿走乐器,熄灭蜡烛,然后退场;稍许,第二个声部也停了下来,这位演奏者做了与第一个人相同的事,也退场了;随即是第三个和第四个声部的退出,他们都熄灭了自己的蜡烛并带走了乐器。乐场上越发黑暗和冷清。尼古拉斯亲王和所有观众都持以惊奇的无语神态。终于,海顿自己也熄灭了蜡烛,带着乐器离开了。乐场上只剩下一个小提琴手。海顿挑选他来殿后是有用意的,他是亲王最满意的独奏乐手,正由于他琴艺高超,所以只能靠他把音乐维持到最后。音乐终了,最后一支蜡烛也熄灭了,小提琴手托马西尼自己也离开了——亲王于是站起身说:"如果他们都走了,那我也该离开了"。

此时音乐家们聚到了前厅,亲王找到了他们,并微笑着说:"我明白了,海顿,明日大家全部离开",随后他又作了些必要的吩咐,安排了豪华的马车 249 和客车以方便行程。[3]

---

3. Dies, *op. cit.*, pp. 100–102.

《“告别”交响曲》(*ACM* 32）见证了海顿向这位赞助人表达意图的方式。开头的十六小节绝妙地将形式结构和急切、果断的性情结合了起来。每个方整的四小节乐句都以强拍收束；第四句变成了齐奏（此前是演奏和声），节奏型没变，但旋律经过了变形。双簧管和圆号吹奏的是一支忧郁的旋律，以一个小三度上行开始，随后做级进下行，而与此同时，第一小提琴则避免级进，且它的果断收束被低声部上紧促的切分节奏和重复音所支撑，所以整个织体亦包含着多种力量的复杂平衡。

绝大多数小调作品都习惯于在开头的陈述过后迅速转向关系大调。而海顿这首《“告别”交响曲》则是继续在主小调上构建呈示部，关系大调（A 大调）只在其中逗留了一会儿（卷在一阵热烈的节奏当中），当基于此调上的各声部音型刚刚爬升到最高点（第 38 小节）时，音乐马上又转到了 A 小调，开头素材重又出现，随后是低音控制下的上行模进（第 43—49 小节），就素材而言，是对木管开头的上行小三度和下行级进的扩展。模进将音乐引到了 C♯小调上。拖延的留音（第 50—53 小节）引出了一个停顿（第 55 小节），更营造了不确定性和紧张感。低音弦乐器和双簧管以齐奏来填充上方声部里的持续音 G，这个音具有强烈的表现力，仿佛是（由乐器发出的）“来自深渊的呼喊”[*de profundis clamavi*]，让人想到开头几小节中的齐奏乐句。不过此时原来的音调被一种恳求式的阴性节奏 [feminine rhythm] 和一个增二度音程变形得更加厉害，先是以旋律形态出现（第 56—58 小节），随后以和声形态出现，第 60、62、66、68 各小节重复出现了重音 [*sforzando*] 标记，意味着呈示部此刻将在 C♯小调上收束。

该乐章的第二部分以传统方式开始，开头的素材在关系大调（A 大调）上重现，不过一系列的阻碍终止引出了齐奏段落的重复（包含着增二度音程），这次在 B 小调的属和弦上，之后是两拍的停顿和自由延长 [a fermata]。批评家和著述家们囿于“曲体定式”[formal necessity] 的观念，曾想在随后的段落（第 108—140 小节）中找出一个从呈示部中置换出来的“第二主题”。没有比此更远离海顿的形式及表现意图了，尽管海顿偶尔（当他想要创造一种大而从容的结构时）会在尾声里再现呈示部里的某些素材，如同贝多芬的“英雄”那样，就形式而言，“英雄”是“告别”的亲密后裔。在自由延长记号（它代表着一种时间上的无限）之后，或者说在“绝望的呼喊”过后，海顿借用了歌剧的手法，250

这里是该乐章中唯一一处可听到声乐性旋律的地方。从远方飘来了一段犹如歌剧女主角所唱的美妙音乐，这段音乐配器轻盈，第二小提琴和中提琴为第一小提琴的歌唱伴奏，它以阴性终止的方式表示“恳求”，但却完全得体，句法节制。这段音乐立在 D 大调上，是（我们期待已久的）关系大调的下属调，这种阴性的调关系是非常典型的，当海顿在《创世纪》中描写阴性的月亮与阳性的太阳相对抗的时候，他再次使用了这种手法。这个阴性的“恳求”视象慢慢消失在第一小提琴的高音区上（第 139—140 小节），与亨德尔《弥赛亚》田野场景中天使视象在牧羊人视线中逐渐消失的场景相似，之后是一个长长的休止，引出了再现部。再现部里没有了开头的形式节制感，而是出现了一系列激情的和声复杂的琶音运动。在第 150 小节，海顿用拉丁语标记了 *sapienti pauca* 的字样，针对这一短语有多种解释，有说是“提示转调”，有说是“指示抄谱员注意小节数”，等等。但此处更有可能是：海顿也喜欢在他的总谱上标注文字（像马勒那样），像个祈祷者那样[4]期望所标注的内容能够传达他的音乐信息，至此海顿做完了他通过音乐所能做到的全部事情。

这部交响曲的末乐章主要是通过乐手们的退场动作而使人难忘，如果没有这个视觉效果而单凭音乐自身，那么尽管以其美妙，海顿也很可能实现不了他的意图。与之相反，第一乐章则必须纯粹作为音乐来运作，同理，海顿的比喻性的期待也必须依靠“音乐”手段来投射。*Sapienti pauca* 此处也许可被译作“智者一语了然”［a word to the wise］，海顿自信十足地期望他英明的亲王可以领会这寥寥数语的个中含义。为什么海顿把标注文字写在了乐谱中间而不是像通常那样写在结尾？或许是因为，那个拉丁语标签“忽上心头”时正在此处，而且也是因为，音乐中只有这个部位最能表明——在提示“素材即将再现、形式上要做反复”之余的——“弦外之音”了［译注：指提醒亲王“是时候返回了”］。

至于该作品的其余部分则无需多说。由于中间乐章在调性布局上均很丰富，故而它们的消遣价值更胜于其通常所发挥的情绪过渡功能。末乐章无疑是独一无二的。整部作品具有一种异样［idiosyncratic］的热情，这令许多批评家感到不快

---

4. Op. 20 四重奏比海顿的任何其他四重奏都更多地附加了拉丁语标注，有些较为常见，也有些极为特殊，如“朋友来自朋友”［sic fugit amicus amicum］。

251 和隔阂。但此处海顿可不是个喜剧家，他显然对社交处世的规则非常熟悉，以至当需要的时候他可以变通运用。如果说在两百年后的今天仍有如此多的聆听者不能够在“形式的束缚”与“表现的潜质”中求得和解、且又无视此二者在《“告别”交响曲》中所表现的密切协调的话，那么在当时该有多少同时代人对此大惑不解啊！这也很能说明艾斯特哈齐亲王的艺术鉴赏力，他一听就懂！

歌剧

下文所列是在艾斯特哈兹遭受火灾之后幸存的歌剧清单，这个清单足以说明海顿这一时期的歌剧活动是多么不容忽视：

名称	体裁	日期	剧本作者
《渔女》 [*Le pescatrici*]	谐歌剧 [Dramma giocoso]	作于1769年，演于1770年	戈尔多尼 [Goldoni]
《不忠的欺骗》 [*L'infedeltà delusa*]	音乐喜剧 [Burletta per musica]	作于1773年，演于1773年	科尔特里尼 [Coltellini]
《腓利门与博西斯》 [*Philemon und Baucis*]	歌唱剧类型的木偶剧 [Marionette opera, *Singspiel* type]	作于1773年，演于1773年	C. G. 佩费尔 [C.G.Peffel]
《不期而遇》 [*L'incontro improvviso*]	谐歌剧 [Dramma giocoso]	作于1775年，演于1775年	弗里贝尔特 [Friberth]
《火灾》 [*Die Feuersbrunst*]	歌唱剧类型的木偶剧 [Marionette opera, *Singspiel* type]	作于1775—1778年？演于1774—1775年？	佚名
《月亮世界》 [*Il mondo della luna*]	谐歌剧 [Dramma giocoso]	作于1777年	戈尔多尼 [Goldoni]
《千真万确》 [*La vera costanza*]	谐歌剧 [Dramma giocoso]	作于1778—1779年	普蒂尼和特拉瓦格利亚 [Puttini & Travaglia]

（续表）

名　称	体　裁	日　期	剧本作者
《荒岛》[*L'isola disabitata*]	短歌剧[Azione teatrale]	作于1779年	梅塔斯塔西奥[Metastasio]

这个汇总显示：现存的木偶剧作品属于包含德语对白的歌唱剧类型，规模较小，是歌曲风格，甚至也可是分节歌或咏叹调。所涉及的意大利歌剧有两类：要么是音乐喜剧[*burletta*]，要么是谐歌剧[*dramma giocoso*]，二者就其本质而言都是喜歌剧；其中还有唯一一部短歌剧[*azione teatrale*]，它更接近于正歌剧。

在从《渔女》到《不忠的欺骗》的很短时期内，作为剧院作曲家的海顿向前迈进了最大的一步。后者是在玛利亚·特蕾莎女王于1773年莅临艾斯特哈兹宫廷造访期间被挑选出来用于表演的，这部作品比以往的歌剧更加接近十八世纪的现代歌剧理想，此作也充分应验了这位女王的著名评语："当我想听好歌剧的时候我就去艾斯特哈兹"。在这部作品里，海顿展示了他通过音乐手段和（更重要的）音乐剧场感来塑造角色的修养。在旋律素材和配器织体方面都有值得称道的丰富性，这拓宽并加深了海顿借助音乐来表现戏剧的效力。他开始使用声乐的音色，就像运用迄今为止他所掌握的器乐资源那样。紧接序曲之后，这 252 部歌剧以一个乐队伴随下的四重唱开始（没有歌剧合唱团），在赞美凉爽的夜色美景，那种感觉部分地预示了莫扎特的《女人心》。这一曲不仅具有很高的音乐质量，也非常有效地服务了戏剧：它所表现的是暴风雨来临之前的平静，而且也为接下来马上将要发生的混乱做了一点缓冲。

透过这份乐谱，我们再次可以发现，其中确有某些音响预见了莫扎特。在下面一段音乐（如谱例XIII—5所示）中，从其调式的转换（从大调转到小调再转回去）以及不协和的模进来看，莫扎特音乐中那种令人钦佩的能力——在一首单个咏叹调（甚至是在短短的若干小节）里迅速转变情绪——也为海顿所精通。迅速的调式变换，突然闯入的强奏，以及轰鸣的不协和手法都是有所喻示的，它代表了某个角色在遭遇矛盾情绪时的焦虑。

谱例XⅢ—4：J. 海顿《不忠的欺骗》，第1分曲，四重唱（仅附声乐部分）

(Moderato)

29

Vespina *sotto voce*

Bel - la se - ra ed au - re gra - te,

Nencio *sotto voce*

Bel - la se - ra ed au - re gra - te,

Filippo *sotto voce*

Bel - - - - la

Nanni *sotto voce*

Bel - la se - ra ed au - re gra - te,

33

V.

bel - la se - ra ed au - re gra - te,

Ne.

bel - la se - ra ed au - re gra - te,
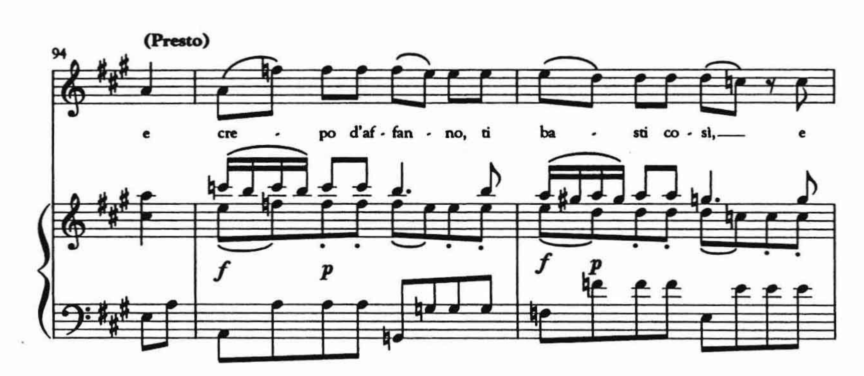
F.
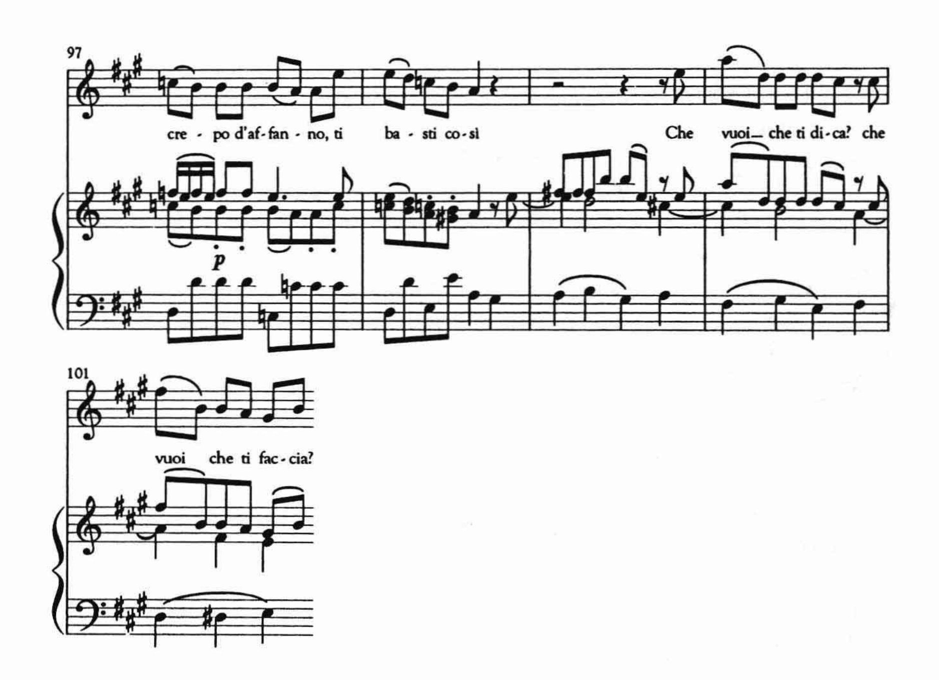
se - ra ed au - re gra - te,

Na.

bel - la se - ra ed au - re gra - te,

253 谱例XⅢ—5：J. 海顿《不忠的欺骗》，第6分曲
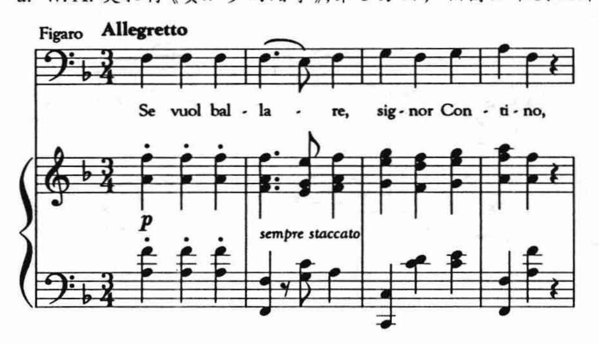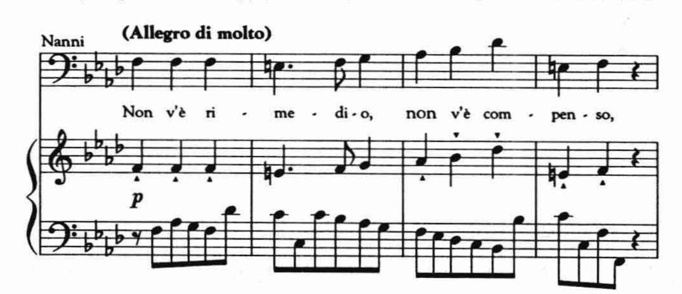




莫扎特是否看到过海顿的这份总谱，这不得而知，似乎他不太可能看过。然而却有如此显著的相似性吸引人们对“巧合”的力量怀抱好奇。剧中有个角色叫纳尼，在得知自己有个情敌、而且他的心上人桑德琳娜正被父亲强迫嫁给一个富有的男人之后，他唱起了一首咏叹调，这首咏叹调酷似《费加罗的婚事》中的“伯爵如果要跳舞”[**Se vuol ballare**]，费加罗唱这一曲的戏剧情境也与此相似。剧本情节大致相仿：纳尼神情暴躁地说，那种事情不可能发生，从中作梗的人们会对自己的阻挠行径感到抱歉；费加罗（也很暴躁）说，如果伯爵想要跳舞，自己就为他弹那个调子。这两位作曲家都用了 **F** 调，不过考虑到费加罗的性格，莫扎特使用了大调，而纳尼则是从小调转到大调。脚本作家所选的诗文韵律也是相同的，由此导致了旋律 / 节奏的相似。纳尼的咏叹调是分了段的，也就是说，结束时的节拍和调式与开头时不同，这是海顿的常用手法，而莫扎特则不太常用；两人甚至在乐器法方面（颤音和回音）也有相似之处。作这个比较不是为了说明海顿对莫扎特有影响（“影响”是一个太微妙的概念，仅靠些许相似性是不足以确证的），而是要说明，在 **1769** 年之后不久（至 **1773** 年），海顿的歌剧写作技术就已具备了相当程度的现代性。 254

谱例XIII—6：

a. W. A. 莫扎特《费加罗的婚事》，第3分曲，"伯爵如果要跳舞"
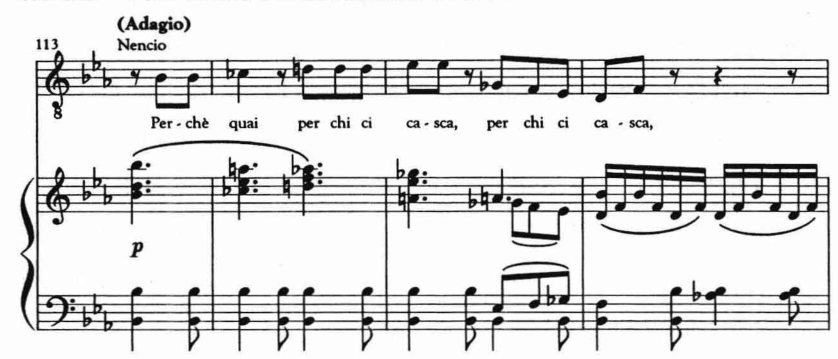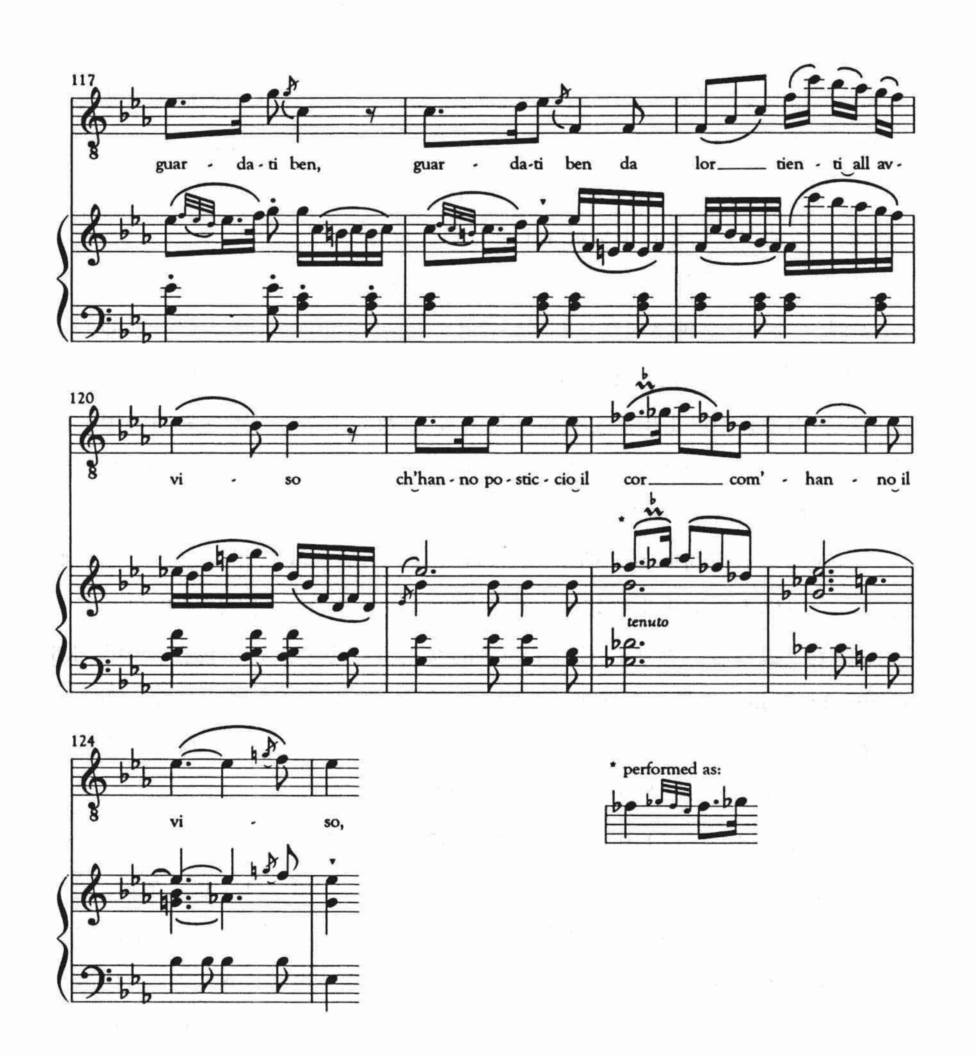


b. J. 海顿《不忠的欺骗》，第8分曲，"无药可救"［Non v'e rimedio］



这部歌剧中还有许多富于效果的绘词法［word painting］，南齐奥所唱的一个小夜曲般的咏叹调最能说明这一点。从接下去的谱例中可以看到海顿为"guai"（悲哀）一词所配的不协和音，以及在"有一颗虚伪的心"［ch' hanno posticcio il cor］一句中朝向C♭调的意外进行：

255 谱例XIII—7：J. 海顿《不忠的欺骗》，第12分曲





这部佳作的脚本改编自马可・科尔特里尼的著作，此人与海顿关系甚密。256 科尔特里尼是继梅塔斯塔西奥之后的维也纳宫廷诗人，他对格鲁克和卡尔扎比吉的歌剧改革理想非常精通。这部戏里的角色都是普通人（这符合意大利喜歌剧的传统），且贵族观众都喜欢看一个普通演员扮演“他尊敬的贵族”。这部歌剧只有两幕，回避了通常显得虚弱甚至多余的第三幕（这在当时是困扰意大利歌剧的一个麻烦），同时也使得在每一幕中既可以有广阔的转调幅度（E♭—E）又能保持与主调（C 大调）的关联。尽管海顿没有完全放弃那种冗长的咏叹调程

式（海顿告诉迪斯，“对我的亲王而言没有什么是太过冗长的”），且对人声提出了难以置信的要求（海顿的男高音声部需要轻易地唱到高音 C，而他的男低音又需要有很宽的音域），然而早先已显见于《渔女》中的那种炫技效果在此却比较少见。此外，这部歌剧也清楚地例证了海顿处理歌剧终场的方式——关于终曲写作的一般情况，请参看下文对《千真万确》的讨论。

1775 年的《不期而遇》使海顿更进一步地发展了他始用于《药剂师》中的“土耳其”音乐。这种略显奇异的风格在十八世纪末的维也纳附近广受欢迎，此时对于土耳其入侵的记忆还没有散尽，不过却已足够遥远，故而可作谈资。除了使用异国色彩的打击乐器（钹和三角铁），以及为了追求喜剧效果而使用了无实义的音节以外，这部音乐还征用了许多通常被禁止出现在艺术音乐中的“不良”元素——特别是连续的五度、四度和八度。

尽管与《不忠的欺骗》相比，《不期而遇》中的咏叹调和利都奈罗引子都更短小，但仍不如前者那样轻快，也不如它成功。不过该剧中确实也包含了一些海顿笔下最耀眼的音乐：来自第一幕的女高音三重唱“我仿佛在梦中”[Mi sembra un sogno]，是一个打断了戏剧动作的独立分曲，由于其中（在由两支英国管、两支圆号和弦乐伴奏的三个女声部中）有对感官性效果的探索，这使得它在歌剧世界里几乎绝无仅有，堪与《玫瑰骑士》相媲美。

《月亮世界》（1777）和《千真万确》（1778？）是意大利喜歌剧风格的更进一步的范例。《月亮世界》是他为戈尔多尼剧本谱写的第三部（也是最后一部）歌剧，充满智慧和说教，所配音乐非常幽默。当女仆李瑟塔半开玩笑地对她的傻主人唱道（咏叹调）：“有时我说‘不’，但无论我什么时候说‘是’，我都不会以出卖道德为代价”时，海顿以令人信服的音乐揭示了文字所暗示的意思。此刻海顿构建咏叹调的方式比他以往的任何时候都更灵活。当遇到严整而炫彩的咏叹调时，其开头的利都奈罗引子会比较长，不过另一方面，他有时也会果断地放弃使用利都奈罗来充当引子。这些情况清楚地表明：海顿在把握情境特性和戏剧方面的感受力正在增长。

257 《千真万确》乍看起来不如戈尔多尼的剧本那样现代，而海顿也常常被指责在脚本选择方面不太有眼力。如同在《渔女》中那样，其中的戏剧角色乃是社会阶层的代表，女主角渔女秘密嫁给了一个贵族。（海顿对渔民题材的偏爱会是

由于他曾在奥匈边境港口生活过的缘故吗？还是反映了他想要旅游的心愿？）此剧并无助于增加人们对作为歌剧作曲家的海顿的认识。然而第二幕的终曲是他所写过的最复杂的一个：长达六百五十一个小节，分为八个速度不同的段落，其调性从开头的D大调，经过G大调、E小调、B$^{\flat}$大调，后又返回D大调。开头的中板段落（*ACM* 33）很好地示范了一种特殊的重唱效果，这种效果也可见于《渔女》和《不忠的欺骗》，后来的罗西尼用出了特色，其中，戏剧角色使用朗诵［*parlando*］或称说话［*speaking*］的风格，而乐队则奏着有趣的旋律处于背景之上，以不具实体但富有成效的“重复”来保留唱词的首要地位。在以这种手法写成的终场中，其一开始的舞台动作往往要么是停滞的，要么是安静的，其作用在于为后来（随着情节的展开）的骚乱和紧张提供铺垫。

《荒岛》（1779）是一部短歌剧风格的作品，其脚本作者是梅塔斯塔西奥（首次被搬上舞台的时间是1752年）。一位权威人士曾不无道理地指出，“它更像一部清唱剧而非歌剧”。该剧是对一种对旧样式的回归——在过去，不需要（像1780年的歌剧这样的）太多情节就可以使戏剧得以维持。这类音乐是由一系列精致的装饰性咏叹调和带伴奏的宣叙调连缀而成，其中完全不用干宣叙调［*recitativo secco*］。海顿的情妇路易吉亚 · 波尔泽利，在这部歌剧中扮演西尔维亚一角儿，且尽管这份乐谱在创作时被倾注了爱心，但它仍然没能进入海顿作品的主流，也未能跻身于一般意义上的歌剧主流。

清唱剧

海顿在这十年间进入了清唱剧领域，该领域或许比其他领域更能负载着他的名声穿越十九世纪的荒野。不幸的是，《托比阿的归来》［*Il ritprno di Tobia*, 1775］完全囿于梅塔斯塔西奥的脚本套路：出于道德热情而简化情节，且把不论何种的情节都置于带伴奏的宣叙调中。与意大利清唱剧的体裁传统相一致，这部作品也是由一系列咏叹调和宣叙调构成，以合唱开始并以合唱结束。海顿亲自指挥了它的演出，并且获得了巨大成功，尽管它的再次上演是在九年以后——此时作曲家对这份乐谱作了相当多的修订，缩短了一些曲，并加入了一些合唱。

这种作品与旧有的正歌剧之间少有区别（如果不是完全没有的话），因此这

部清唱剧看起来仿佛是来自更早的年代。这些咏叹调极其长大，配器丰富，多有花唱，属于司空见惯的类型，引子性的利都奈罗是篇幅适宜，比例得当。海顿写作这部清唱剧时不用考虑舞台因素，因此他对音乐自由地进行了扩充。然258 而最终的结果是，尽管它效果美妙、技艺高超，但仍然只能存活于历史的博物馆中。

1779 年的契约所显示的条件改善和薪水提升很可能是海顿所期待的，不过如果尼古拉斯亲王没有感到有必要把海顿牢牢雇在身边的话，那份新契约可能根本就不会发布。海顿在艾斯特哈兹变得越发不可缺离，而亲王给他的待遇也越发优厚。路易吉亚 · 波尔泽利被海顿雇用为剧院歌手，而她体弱多病的丈夫则在宫廷乐队里充当小提琴手，尽管她嗓音平平，他体质不佳，但他们却一直被聘任，这一点更加证明：这位亲王具有开明的私心 [enlightened self-interest]。实际上，随着 1770 年代的结束，路易吉亚来到艾斯特哈兹似乎是最令海顿开心的一件事。

第四部分



莫扎特：天才初露

第十四章
神童时代：1756—1773

就像巴赫家族一样，莫扎特的事迹常常使我们想到基因和天才的关联。沃 261 尔夫冈的父亲，莱奥波德 · 莫扎特，是一个奥格斯堡书籍装订商的长子（他还有五个兄弟）。虽然莱奥波德在神学和法律方面都表现出超群的智力并预示着美好的前程，但让人吃惊的是他竟在 1738 年放弃了学业，拿起了小提琴，并渴望成为一名宫廷近侍 [*valet de chamber*] ——也就是服务于宫廷的音乐家。在 1747 年，他娶了安娜 · 玛利亚 · 佩尔特 [Anna Maria Pertl] 为妻，她给他生了七个孩子，可只有两个真正长大成人。较长的是玛利亚 · 安娜（1751—1829），家里人都叫她奈内尔 [Nannerl]；小的就是沃尔夫冈 · 阿马迪乌斯，生于 1756 年 1 月 27 日，并在翌日以约阿内斯 · 克里索斯托姆斯 · 沃尔夫冈古斯 · 特奥菲鲁斯 [Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus] 为他正式的拉丁教名。他是莱奥波德夫妇的第七个也是最后一个孩子。

1756 年时，莱奥波德的声誉越过了萨尔茨堡的边界——他一直是这个诸侯国的宫廷作曲家和副乐长 [Vice-Kapellmeister]。他的作品在整个德语世界都受到欢迎，而他的名著《小提琴演奏要义》[*A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*] 则和匡茨、C. P. E. 巴赫的理论著作一道，被视为十八世纪中叶以降最重要的音乐教材（见第 28–31 页）。

沃尔夫冈的天赋在三岁那年试图参加姐姐的钢琴课时便开始显现出来。出于教学的目的，莱奥波德编了一套包括当时著名作曲家作品的键盘曲集（这很像 J.S. 巴赫为他的第二任妻子所编的《安娜 · 玛格达莱娜曲集》[*Notebook for Anna Magdalena*]）。尽管这本集子是给奈内尔编的，可从父亲关于某年某月某

日儿子学的哪一首曲子的记录来看，很显然沃尔夫冈也用得得心应手。根据这些记录以及多年以后从亲朋好友那里汇集的逸闻趣话，可知孩子的进步之快是何等惊人。他在学习音乐的各个方面都无一例外地飞速前进。这方面的一个例证是一个广为流传的故事，讲到他在没有受过任何训练的情况下，只是在看过父亲的示范后，就能演奏一首三重奏鸣曲的小提琴部分。

262 沃尔夫冈最初有关作曲的尝试也是出现在奈内尔的钢琴书里，被他洋洋洒洒地写在空白页上。这些草稿在他刚过五岁生日后不久被莱奥波德仔细地记录下来：这些习作得以保存至今，要归功于父亲的誊抄。它们的意义倒不一定在于其音乐的质量，而是证实了小莫扎特从一首乐曲到另一首乐曲的过程中不可思议的进展。在第一首曲子（*ACM* 34）、即由十个小节构成的 K.1a 中，一个围绕主音的音型随意模进，其反复被赋予了某种结构意义。我们想象得出，这个



这幅由德拉佛斯根据卡蒙特尔的画作刻版的著名插图，展示了莫扎特一家在1763—1764年左右公开演出时最常见的情景。

小朋友高高兴兴地将一些悦耳的程式黏在一起的情形。在大约八个月后——也就是 1761 年 12 月，这种任意性不见了，在《小步舞曲》K.1d（*ACM* 35）中我们听到的是有力、明晰的和声结构和一个带重复的终止音型；同样可注意的是第 18 小节的阻碍终止［interrupted cadence］——这是作曲家运用这一手法的开始，而在这个作品中，它起到了加强和延迟最后的终止式的作用。

第一次巡回演出

很快地，莱奥波德 · 莫扎特就决定开始一系列全欧范围内的巡回演出，以便使莫扎特这个名字传遍世界，这些旅行使小沃尔夫冈逐渐成为一个穿梭于各大城市、惯于奔波游走并随遇而安的人。第一趟巡演在 1762 年的早些时候开始，双亲和两个孩子去了慕尼黑，在那里呆了三个星期；不过除了演出获得成功以外，没有任何细节保留下来。我们有关沃尔夫冈早年生活和旅行的信息，差不多都来自父亲给他们的房东和朋友、银行家洛伦兹 · 哈根瑙尔的信，可能是由于慕尼黑之行过于短暂，莱奥波德没有写信提及其事。 263

这一年的秋天，莫扎特一家离开萨尔茨堡，前往维也纳。他们一路上开音乐会，所到之处都是喝彩，每每人未到而名已至。当他们于 10 月 6 日到达维也纳时，已经成为人们谈论的话题了。还不到一星期，他们就被召唤至美泉宫，在女王御前演出，沃尔夫冈凭借他的自信和超群技艺倾倒四座。在这里，他遇到了瓦根塞尔，并让后者在一次其作品的音乐会上为自己翻谱——这一行为只有在一个早熟的六龄童那里是可以接受的。从维也纳到匈牙利内地的两个星期演出为他们带来了如此丰厚的收益，以至于莱奥波德愿意降低回程中在维也纳的另一场音乐会的价码。最后，他们在沃尔夫冈七岁生日前二十二天回到了萨尔茨堡。

尽管这些巡演已经意义重大，但它们还只是莱奥波德雄心勃勃的计划的开头。在 1763 年 6 月，莫扎特一家——现在他们已经有属于自己的马车了——带着仆人上路了，这一去就是三年多。他们一路经过慕尼黑、奥格斯堡、斯图加特、施威津根、布鲁塞尔，在 11 月 18 日到达巴黎，并在此度过了其后



十九世纪的艺术家对于用浪漫主义的视角重塑十八世纪的人物乐此不疲。在此，画家描绘了1762年时童年的沃尔夫冈在美泉宫玛利亚·特蕾莎女皇御前初次演出的情形。（藏于萨尔茨堡莫扎特博物馆）

的五个月。

264 人们注意到莫扎特有能力吸引人并给人以持久的印象，这次旅行一定给莫扎特全家以很多期望，而且其中有不少是完全兑现了的。然而第一次不愉快发生在约梅利任乐长的符腾堡公爵管辖下的斯图加特。公爵竟不愿接待莫扎特一家，莱奥波德将此归咎于约梅利作祟，他认为后者对德国人抱有敌意；与此相反，在施威津根，沃尔夫冈第一次听到曼海姆宫廷乐队的演奏，他们父子都对此留下了很深的印象。

巴黎

在巴黎的逗留意义重大，时间过了一月之久，法国宫廷才恩准神童进宫献演。不过，他们在这里受到的待遇好得有些出人意料：王后跟他们用德语交谈，并从自己的桌上拿些精美点心招待他们；而公主们则和莫扎特姐弟相互亲吻。唯一的弦外之音来自国王的情妇、蓬巴杜侯爵夫人，据说她拒绝了沃尔夫冈的亲吻，而此刻的小莫扎特这样说道："她以为自己是谁？我连王后

都亲过了。”

一旦获得王室的青睐，贵族世家们就马上跟风了，这样，莫扎特姐弟演遍了整个巴黎。有一幅著名的绘画表现了沃尔夫冈在孔蒂亲王府的茶会上演奏拨弦古钢琴的情景——对于这个小男孩来说，这样的场面已经司空见惯了。而使我们感兴趣的是，孔蒂亲王府中的常任键盘演奏家是约翰 · 朔贝尔特，许多人都认为他是对莫扎特的创作风格影响最大的作曲家之一。而此时在亲王府中供职的音乐家还有戈塞克和法国喜歌剧［*opéras comiques*］作曲家约瑟夫 · 克豪特（1738—1793）。

265 我们很难准确地评价巴黎之行对莫扎特的影响。在这里，不仅朔贝尔特，还有艾卡尔和霍瑙尔都作为一流的拨弦古钢琴演奏家享有盛名，他们在一个法国环境中实践着当代德国的键盘演奏风格；此外，像加维尼埃和勒 · 杜克这样的音乐家，又在保持法国式小提琴演奏传统的同时加入意大利风格的要素：这些都不可能不引起莫扎特的关注。然而，无论此时还是之后，莫扎特家的所有人都对法国音乐家以及具有法国特征的音乐颇有微词。



这是一幅大型油画——米歇尔 · 奥利维耶的《英国式茶会》［*Le Thé à l'Anglaise* ］的局部。在画中，小沃尔夫冈如前所述的那样坐在拨弦古钢琴前演奏。（藏于巴黎卢浮宫博物馆）

伦敦

在1764年4月初，全家人从巴黎到了伦敦，他们在这里住了十五个月，并且和同时代两位最无可挑剔的音乐家——阿贝尔和克里斯蒂安·巴赫——生活在同一个社交圈子里。自然，两个孩子受到了上流社会和英国王室的热情招待，但对我们来说，伦敦之行有两桩具有重要意义的事件：首先，小莫扎特的才具得到了"科学地"验证，而且结果被记录并保存下来；其次，他在作曲上的进步十分明显并且创作了最初的几首交响曲。

正如我们所看到的，十八世纪是一个混合着天真、怀疑和探索精神的科学发现的时代。向王家学会［Royal Society］报道莫扎特的律师兼学者戴纳斯·巴林顿就是这么一个典型的、兴趣广泛的十八世纪人物。他对这个神童非常关注，并决定尽可能仔细和客观地来测试他的天才。以下是他的长篇报告中的节选：

> 我给他一份二重奏的手稿，这是一位英国绅士根据梅塔斯塔西奥的《德莫伏特》［Demofoonte］的歌剧脚本的段落谱写的。整个乐谱由五个声部组成，包括第一和第二小提琴的伴奏声部、两个声乐声部和一个低音声部（原文如此）。我要在此处说明，第一和第二声部是用意大利式的"女低音"［*contralto*］谱号记写的，而这一点需特别注意的理由随后就会显露。我使用这件手稿的意图便是要为他的能力提供不容辩驳的证据，即作为视奏者，他之前绝对不可能见过这份乐谱。这件作品一放在他的面前，他就以最为娴熟自得的手法弹奏起来，在节奏和风格上和作曲家的意图完全吻合……我碰巧知道小莫扎特正受到著名歌手曼佐利（原文如此）的关注（后者于1764年来到英国），我就对男孩儿说，我很想听一首即兴发挥的"情歌"［*Love Song*］，就像他的朋友曼佐利会从某部歌剧中选择的那种。这孩子闻言（他还坐在拨弦古钢琴前）回头，露出机灵的神色，然后立即弹奏起一曲情歌之前的惯用的宣叙调。他随后弹了一首辛浮尼亚［symphony］，这与一首只有一句歌词"*Perfido*"的咏叹调相对应，它有一个第一声部和第二声部，和辛浮尼亚一起，正好相当于一般歌剧中的歌曲的长度：如果说这首即兴之作还算不上异

266

乎寻常之好的话，那么至少也属上乘，并且显示出超群的创意能力。我感到他秉性诙谐、妙趣横生，于是要他创作一首适宜于舞台演出的“怒歌”[*Song of Rage*]。这孩子再次机灵地回头一笑，然后开始弹奏一曲通常在怒歌之前出现的宣叙调。这和情歌之前那一首的长度差不多，而在中段，他自己渐入佳境，拨弦古钢琴好像成了他身体的一部分，有时候甚至从椅子上站起来。而他选来为第二个咏叹调做歌词的是“*Affetto*”。在此之后，他又弹了一首一两天前写的很难的习作：他的演奏是令人吃惊的，要知道他的小手指在键盘上很难够着五度。他令人惊异的熟练并不是来自苦练，而是对作曲的基本原理有透彻的知识，例如在写一个高音部时，他会立即在下面写出一个低音，而倘若加以试奏，效果却极佳。他同时也是个转调的高手，他从一个调转向另一个调时如行云流水又判断无误；而在相当长的时间内极为熟练地如此展示时，竟然有手帕蒙在键盘上。[1]

早期作品

伦敦之行时产生的作品为我们提供了五光十色的图景。对于沃尔夫冈的早年之作，有人推测莱奥波德在誊抄它们时作了稍许润色。而我们在《E$^{\flat}$大调交响曲》（K. 16）中确实可以看到父亲的手笔。除了假设早慧夙成的天才被富于经验的老手引导，我们不可能解释作品中大量精妙之处出自一个八岁孩童。这部作品的结构和此时流行的奏鸣—二部曲式的乐章相似，沃尔夫冈似乎偏好于在两个部分之间保持比例的对等和美妙的平衡。第一乐章开头重复的素材在该乐章第二部分的开始处再次出现，但却是在属调上，并且服从于预期的调性流动。两个部分之间长度的差异（第58小节与第62小节）是由于织体对比带来的变化所致：第一部分第23—30小节在第二部分中被扩展为十二小节（第81—92小节）以适应转调的要求。除此之外的所有部分都是对称的，而平衡的二部结构是按照常规的、但又与呈示部构成倒装的新鲜关系呈现重复的素材。声部写作采用维也纳交响音乐中传统的室内性织体的方整形式，最能说明这一倾向的是第31—36小节的片断，这里三度音程的下行级进使所有的弦乐声部

1. Otto Erich Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography*（London, 1965）, pp. 96–98.

生机盎然。最后，两个部分的结束部都构成了和转调素材（第 23—30 小节）强有力的联系。
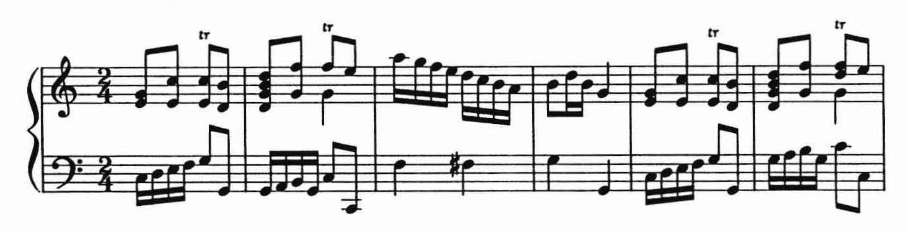
267　有人指出，在关系小调上、以反复的三连音和旋律上的二连音相对的第二乐章正是莫扎特出众的大量慢乐章中的早期范例。从他在第 29—32 小节丰富多彩、生气勃勃的织体创造中可以感受到神童的机敏。而情绪非常不同的末乐章也同样表现出同样的创造力，对此无人认为是莱奥波德的代庖，我们必须将其视为沃尔夫冈卓绝天赋的展现。
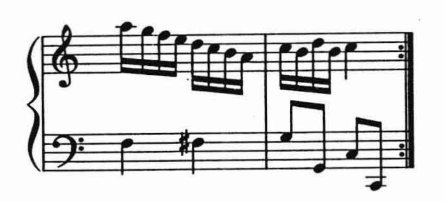
在 1764 年 8 月到 9 月间，莱奥波德害了重病，所有的音乐会、旅行和教学都停止下来。在病中，莫扎特一家迁往切尔西亚村［Village of Celsea］，因为乡村的空气和轻松的环境有助于莱奥波德身体的康复。沃尔夫冈被要求保持安静，这样一来他不得不把大量的时间用在作曲上。在这些习作中最饶有兴味的是一册被称为“伦敦曲集”［London Notebook］的小曲子合集，他将自己感兴趣的、随时想到的东西写在上面。这个集子非常清楚地显示了沃尔夫冈的创作原貌有时是如此粗粝，以及他和父亲怎样将其琢磨修饰以使其能够出版。其中，有的作品和莫扎特这一时期标准的键盘音乐形式并无二致，但有的却像是乐队作品的草稿，其中一首看起来似乎是为管风琴写的。巴洛克的遗风和套路的回响有时和当代风格中最为抢眼的要素并行不悖，这似乎并不让人特别吃惊。

大量对位的实验、和声和节奏上的粗糙组合，所有这些都反映出这个不同寻常的孩子头脑中无穷无尽的探索强度，在许多时候，他的创造力似乎并不囿于他的乐器或他那还未长成的小手的界限。如果这些作品是为键盘乐器写的，它们表明年方八岁的莫扎特已经拥有极高的弹奏技巧，足以胜任弹奏任何同时代作曲家所写的任何音乐。

谱例 XIV—1：W. A. 莫扎特
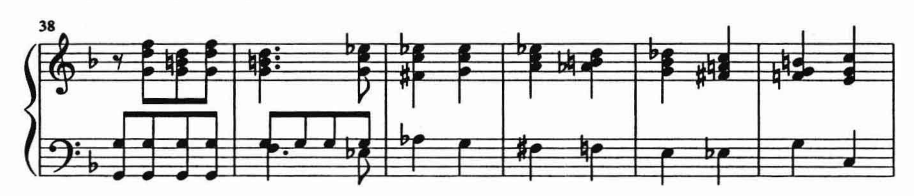
a.“伦敦曲集”第 2 首（K. 15b）





268

b. “伦敦曲集”第 21 首（K. 15v）



在“伦敦曲集”中，有一首在 G 小调上的作品（*ACM* 36；K.15p），这一调性后来在莫扎特的调性布局表及其“表情性”［*Affekt*］上将扮演独立而重要的角色。这首曲子的结构是那种可以作为奏鸣曲或交响曲的末乐章的平衡的二部曲式［balanced binary］——占有优势的重复音或颤音音型使人想到这可能会用来配器并用作某部交响曲的一部分。然而，在这一结构之下，年轻的莫扎特仍然极力试图造成最大限度的非对称性。开始时的五小节单位在反复时被省略了，但在该乐章的后半段，一个五小节乐句和一个四小节乐句达成了平衡。即便是在各部分结束时（第 26—33 小节和第 65—72 小节），一个八小节的乐句也被分成了“3+3+2”的节奏单位。这一由乐句的省略带来的出人意料的不规则性和力度感被其他因素进一步加强。开始时连续减七和弦的运用在 1790 年之前的任何时代都是极不寻常的；节奏动机 及其发展形式 和 的大量出现造成了很强的一致性和紧张感；最后，向调式音阶上大六度调（E 小调，第 47—56 小节）的调性偏离在这样一首小曲内部造成了可以想象的最大限度的调性对比。也许就连 K. 16 的交响曲也不如这首曲子这样集中展示出莫扎特的早年天才；并且，尽管作曲家在成熟期创作了具有惊人个性的作品，但他长成后的想象力也再未产生出具有如此原始、天真的力量的作品。

莫扎特还在对歌剧和声乐艺术的探索中获得了同样重要的实验契机。他和当

时最有名的两位阉人歌手保持着最为友好的往来：一位是前面巴林顿提到过的乔万尼 · 曼佐利（1720—1782），还有一位是费迪南 · 滕杜契（1735—1790），他们的表演才华和演唱技巧同样知名。（莫扎特甚至可能跟曼佐利上过课）。确实，在这个时期，伦敦有一大批意大利歌手和演奏家，他们的熏染使沃尔夫冈的声乐写作技术突飞猛进。正是在这里，他完成了自己最初的歌剧作品，歌词取自梅塔斯塔西奥的《埃齐奥》[Ezio] 的咏叹调“去吧！让愤怒溜走”[Va, del furor portata]。我们很容易将这首咏叹调和前面所引的巴林顿的记述相联系，尤其是其中所提到的“怒歌”。然而，莱奥波德声称沃尔夫冈在伦敦和荷兰创作了十五首咏叹调这一事件却难以确证，其中只有两首流传下来。

269 在伦敦的最后一个月无论在经济上还是社交上都不如开始时那样成功，莫扎特一家终于在 1765 年 7 月离去，同时盘算着在归途中再度停留巴黎。他们被邀请去了荷兰，然而这是一个后来让莱奥波德后悔的决定。9 月时在海牙，奈内尔身染重病到了无医可救的地步，她生命垂危，甚至被行了终傅礼。到了 11 月中旬，她的病刚好，沃尔夫冈又被同样的无法诊断的传染病击倒了，最后直到 1766 年 1 月中旬才恢复到可以重新工作的程度。然而，在荷兰的行程（一直持续到 1766 年 4 月）产生了令人吃惊的一大批各种类型的作品，包括一首交响曲、一首咏叹调、六首为小提琴和键盘乐器而作的奏鸣曲。这之后，他们又回到巴黎呆了两个月，然后慢吞吞地往萨尔茨堡走——在这个为期五个月的旅程中莫扎特一家人音乐会不断，并且大获成功。

返回故乡：萨尔茨堡与维也纳

1776 年 11 月 30 日，莫扎特一家在这次后来成为莫扎特一生中为时最长和最大规模的旅行后回到了家中。立竿见影的回报十分明显：家庭的经济状况有了极大改善；莫扎特的名字已被全欧宫廷所熟知；神童的声誉随着不断增添的原创作品不胫而走。但是，这一成功的代价也着实不菲：沃尔夫冈罹患了许多疾病，这导致他比同龄人矮小；然而比这更为严重的后果是，他已经习惯了来自大人物的赞誉，并且完全意识到了自己超人的卓绝天赋。这种意识在他身上

滋生出一种很容易被人认为是高傲自大、目空一切的态度。终其一生，这种态度为他树敌无数、到处招致怨恨。然而像通常所说的那样，奇迹在于莫扎特最后成长为一个正常的人，对此就连现代负责儿童教育的机构也会认可奈内尔和沃尔夫冈的生活模式，而现代父母也会像莱奥波德那样严肃地写道：

> "上帝曾将如此天资赐予我的孩子们，撇开为父的天职不说，仅凭这个也会驱使我为他们的成功发展牺牲自己的一切。我失去的每时每刻便是一去不复返了……您知道，我的孩子们已经习惯于工作了。但是，倘若他们以事事相防为借口、使自己安于游手好闲的话，那么我整个的计划就全部落空了。习惯成自然。您自己也知道我的孩子们，尤其是沃尔夫冈，要学习的东西有多少。"（1766年11月10日书信）[译注：本书中大量引用了莫扎特的书信，译者在翻译其中部分内容时参考了钱仁康编译的《莫扎特书信集》（上海音乐学院出版社，2003，上海）的相关译文。]

在萨尔茨堡有十个月时间的间隙，沃尔夫冈努力学习，而莱奥波德则发展了他的计划。在目睹了儿子在西方和北方所获得的巨大成功后，如今他将目光投向了东方和维也纳，并且第一次往南指向意大利。 270

1767年9月，莫扎特一家来到维也纳，但由于一场波及面极广的天花的爆发而不得不匆匆逃离。尽管已经得到了预警，沃尔夫冈还是在10月底感染上了病毒，稍后一点，奈内尔也未能幸免，这样一来，等到孩子们能下地时已是年末了。在新年里，他们受到了宫廷的接见，在此，寡居的玛利亚·特蕾莎和她的儿子——新皇帝约瑟夫二世尤其深受打动。莱奥波德写到，皇帝问沃尔夫冈是否打算创作和指挥一部歌剧，这个契机促成了1768年7月《装疯卖傻》[*La finta semplice*，K.51]的问世（由马可·科尔特里尼根据戈尔多尼的原著编写台本）。这部喜剧性的作品却招致了一系列悲剧意味的事件：歌手们在对他们的咏叹调十分得心应手时，却非常突然地抱怨他们没法唱这些曲子；乐队则对由一个孩子来指挥他们表示不满；不怀好意的闲言碎语散布开来，一方面指斥音乐毫无价值以及小孩子不能谙熟意大利语的意思，另一方面又暗示是父亲捉刀代笔。莱奥波德满怀自信，向梅塔斯塔西奥和哈塞求助，但却都落了空。最后，

歌剧没能登台，莱奥波德情急之下向宫廷陈情，以求洗去不白之冤。此过程中的细节已不得而知，但莱奥波德的确没有为他本人和他的家庭从皇帝或他母亲那里博得同情。从那以后，皇太后虽然在他们面前依然客客气气，但在谈到或写信提及莫扎特一家时却语带贬抑，她的否定意见很可能对莫扎特此后的职业生涯产生了不利的影响。

但维也纳之旅也并非全是失败的经验，沃尔夫冈还是使他的小歌剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》[*Bastien und Bastienne*，K. 50] 在他们富有的朋友梅斯梅尔医生家上演。这是最早的一部完全保持了其演出影响力的莫扎特的戏剧作品，以卢梭的成功之作《乡村占卜师》(1752) 为蓝本。作为一部典型的歌唱剧 [*Singspiel*]，它有着说白和短小而旋律完整的声乐曲，后者与其被称为"咏叹调"，不如称作是分节歌。歌剧的主题材料和音乐的魅力——与一位十二岁的天才的能力与心理十分融合——无可挑剔，年轻的作曲家展示了他对于理想化乡村的牧歌题材的把握，同时也有他想象中的真正庄稼人形象。

意大利之行

几乎整个 1769 年都在萨尔茨堡度过，但是到了 12 月中旬，沃尔夫冈和莱奥波德出发去征服意大利了。

271 尽管前番在维也纳不如人意，但在这趟行程中他们却大获成功得到了补偿。作为莫扎特三次意大利之行的第一回，这次旅行持续了十五个月之久，其间他们造访了所有的大城市，最远到达南部的那不勒斯。在意大利，莫扎特结识了著名的交响曲和歌剧作曲家萨玛尔蒂尼，后者被莱奥波德视为一位"真正的朋友"。或许比萨玛尔蒂尼更重要的人物是历史学家和对位理论家玛尔蒂尼教士，他成功地使年轻的莫扎特认识到对位的价值，莫扎特甚至和他的父亲一起钻研福克斯的著作，这本是莱奥波德也未曾问津的。沃尔夫冈还受到教皇的表彰，后者正式接见了父子两人，并且授予男孩儿金马刺勋位——这一荣誉此前仅被封赏给一位作曲家——奥兰多 · 迪 · 拉索，其品级要高过格鲁克和迪特斯多夫所获得的勋位。然而，莫扎特的骑士头衔从未使他以后的日子更好过些，也



莱奥波德在一封1770年1月7日的信中向维罗纳的画家萨维利奥·达拉·罗萨描述的沃尔夫冈的坐姿。（私人收藏）

未缓解他那时常灼热的渴望得到社会显贵承认其价值的要求。在罗马，沃尔夫冈上演了那著名的传奇：即只听过一遍后，就凭记忆默写出格雷高里奥·阿莱格里（1582—1652）的《求主怜悯歌》[*Miserere*] 的各声部。而在波伦亚，爱乐学院在经过严格的测试之后，接受年仅十四岁的莫扎特为其成员，虽然按规定其会员至少要年满二十。然而，比这些荣誉都更重要的是在米兰获得了为下一个演出季写作第一部歌剧的委约 [*scrittura*]。按照惯例，合同要求在 10 月将写好的宣叙调寄到米兰，而作曲家本人应该于 11 月 1 日到达那里，并在完全了解歌手及其能力的情况下创作咏叹调。莫扎特没有立即着手于这部歌剧的写作，而是在游学之中度过了一个相对比较轻松自在的意大利之夏。当他于 10 月 18 日回到米兰时，宣叙调已经基本完成，但还余下序曲和二十四首声乐曲没有动笔，后者还需适应演唱者的音色并根据其要求加以调整。男孩儿写得手忙脚乱，剧院里的第一次排练是在 12 月 19 日，接下来是单独的宣叙调排练、另一次舞台

272

排练以及在 22 日的彩排。1770 年 12 月 26 日，莫扎特第一部商业性正歌剧，以《本都王米特里达特》[*Mitridate,rè di Ponto*] 为名，被呈现于掌声雷动、赞不绝口的观众面前。在该演出季，这部歌剧被上演了超过二十四次，场场爆满。仅仅三周之后，也就是 1771 年 1 月，莫扎特一家踏上了归途，在经过无数次访问和演出的短暂停留后，这些旅行者于 1771 年 3 月 28 日回到了萨尔茨堡家中。

在 1770 年至 1772 年的短暂时期，莫扎特的前途似乎一片光明。各种荣誉纷至沓来，他经常出入于上流社会，与主人们几乎分庭抗礼，重要的委约应接不暇。随着《米特里达特》的成功，他又应约根据梅塔斯塔西奥的剧本为帕多瓦创作了四旬节清唱剧《解放的贝图利亚》[*La Betulia Liberata,* K.118]；他还为 1772 年的演出季得到了米兰的另一部歌剧合同《卢齐奥 · 希拉》[*Lucio Silla*，K. 135]，酬金超过了上一部；他还被选中为玛利亚 · 特蕾莎的儿子和一位意大利公主的婚礼写作一部庆典短剧 [*serenata teatrale*]，名为《阿斯卡尼奥在阿尔巴》[*Ascanio in Alba*]。这部歌剧后来成为又一大成功，并且以此为契机，费迪南大公甚至考虑要让莫扎特来为其服务，最后只是因他母亲的一封信而作罢。女皇在信中写道："我要说的，只是想阻止那些无用的人成为你的负担，并避免将头衔赐予这类人。如果他们为你服务，那么这些像乞丐一样闯世界的人只会使他们的服务降格。何况，他还有一大家子人。" [2]

沃尔夫冈和莱奥波德在 1771 年 12 月 15 日结束第二次意大利之行回到萨尔茨堡。对他们不在宫中服务向来优容的主雇施拉滕巴赫大主教正要举行两次庆典：他受神职十五周年和他的生日，为此沃尔夫冈已经准备了一首名为《西庇阿之梦》[*Il sogno di Scipione*，K.126] 的宗教情节剧 [*azione teatrale*] 作为感恩的表示。然而，大主教在他们返回的次日猝然薨逝，于是这部歌剧在做了最小限度的改动后作为庆贺被献给了新任大主教，也就是希罗尼姆斯 · 科罗莱多伯爵，他后来作为莫扎特传奇人生中的恶人而名留史册（见本书 333 页）。

273 虽然莫扎特在意大利的全部作品都很成功，但这一现实却没有给他带来任何机遇。无论是费迪南大公还是别人都没有给他提供一个永久性的位置。《卢齐奥 · 希拉》是他最后一部在意大利委约的作品，在这之后，由于看不到新的前

---

2. Deutsch, *op. cit.*, p. 138.

景，父子俩在 1773 年 5 月 13 日回到了萨尔茨堡。当施拉滕巴赫大主教在世时，他们曾是如此幸福和自由，可他的继任者——大主教科罗莱多——已经表明了他节省支出的态度和并不宽厚的个性。莱奥波德在应付了他们最近忍受的一系列失落后，像哲学家那样总结道："天或将降他途于我等。"（《书信集》，1773 年 2 月 27 日）然而，在激动人心的意大利之行后，回到萨尔茨堡吃力不讨好的令人厌倦的工作必将是十分艰难的。

第十五章
早期风格

274　我们还记得莱奥波德告诉洛伦兹 · 哈根瑙尔，他的孩子们已经习惯于艰苦的工作了，就沃尔夫冈来说，他众多的作品可以为证。在五六岁的年纪，已经写了好几部小型键盘作品，而七岁那年，三首奏鸣曲和更多的小曲子表明了他显著的前进速度。到八岁时，他完成了第一部交响曲、七首奏鸣曲、难以胜计的其他类型的作品。这样，直到十二岁之前，他写出了五部交响曲、两部歌剧、好几部弥撒配乐和大量别的音乐。与日俱增的不仅是出品的速度，他的个人风格也臻于成熟，在这第一个时期里，我们很容易发现在莫扎特的音乐语言越来越精炼的同时，巴洛克实践的各种遗迹在他的创作中也逐渐销声匿迹了。

十分遗憾的是，莫扎特写于这一时期的许多作品不可避免地遗失了。其中一些在通信中被提到；其余的被列在莱奥波德于 1768 年 9 月为儿子所编的作品目录中：此时谣言蜂起，怀疑这个孩子并无创作那些归于他名下的音乐的能力。我们是多么想听一下莱奥波德向哈根瑙尔描述的这首小号协奏曲：

> 在圣母无玷受孕节[Immaculate Conception]上，将要举行帕尔哈梅尔神父孤儿院的新教堂献堂典礼。沃尔夫冈为这次节庆写了一部庄严弥撒曲、一首奉献经[Offertorium]，还为孤儿中的一个男孩子写了一首小号协奏曲。（1768 年 11 月 12 日书信）

而更让我们充满好奇心但却又无法得到满足的是那些只留下开头，而其余

部分却已经散失了的作品，例如保存在布赖特科普夫目录中的那些键盘奏鸣曲。

第一批键盘奏鸣曲

由于沃尔夫冈最初声名鹊起是由于弹奏拨弦古钢琴，因而，这一时期的键盘奏鸣曲没有保存下来就尤为遗憾了。然而，《伦敦曲集》确实使我们对沃尔夫冈的键盘演奏技艺有了很好的认识，而更让人吃惊的是这本集子里似乎没有一首完整的作品或是草稿在后来得到运用。 275

两套为独奏键盘乐器而作的《荷兰主题变奏曲》（K. 24 和 K. 25，大约于 1766 年 3 月 7 日之前在荷兰写成）对演奏者的要求不如对同时期的带伴奏的奏鸣曲那样高。然而，它们也有某些有趣之处，一方面，莫扎特像他经常在后来的变奏曲中所作的那样，用一个柔板［*adagio*］变奏作为每一组的结束；但在另一方面，这两组变奏曲都从头到尾保留了相同的节拍——这是莫扎特在其后的实践中所避免的。

两首为钢琴二重奏［piano duet］而作的奏鸣曲 K. 19d（1765）和 K. 123a（1772）更为有趣。我们知道克里斯蒂安 · 巴赫和沃尔夫冈做过即兴的二重奏表演，当时小孩子坐在大人的膝上；我们还知道莱奥波德曾夸耀说，沃尔夫冈在伦敦写下了第一首钢琴四手联弹作品，并且他还补充道："此前没有人写过一首四手联弹的作品。" K. 19d 确实像我们预料的那样，开始时是一个大人和一个孩子联弹的形式，他们一个演奏，另一个模仿，但是这很快就变为一个主旋律和伴奏的状态了。后一首奏鸣曲令人吃惊地进展甚微，尽管稍后正是莫扎特本人确立了这一室内乐体裁的特质。

他最初出版的作品是两首带可自由选择小提琴声部［optional violin］的拨弦古钢琴奏鸣曲（K. 6 和 K. 7），在 1764 年从早年的作品中整理而成，题献给法国的维克多丽公主。这两首作品最初是为独奏键盘乐器而作的，可供选择的小提琴声部是为了适合当时流行的巴黎趣味而增添的。在这些"集腋式"［throwing together］的奏鸣曲中，K. 6 由四个乐章组成，即"快乐章 / 慢乐章 / 小步舞曲和三声中部 / 快乐章"［F/S/Minuet and Trio/F］，而 K. 7 则采用当时通行
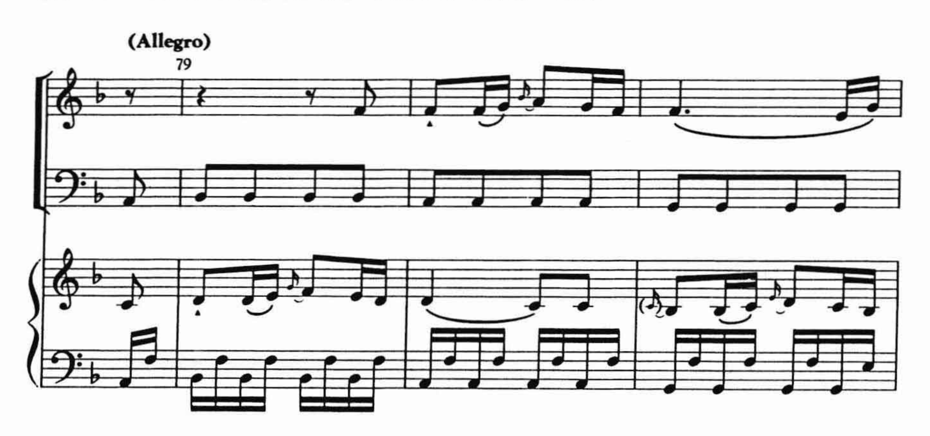
的“快乐章 / 慢乐章 / 小步舞曲和三声中部”［F/S/Minuet and Trio］的维也纳模式。K. 7 的慢乐章是后来被提到的“如梦的行板”［“dream” *Andante*］中的第一个范例。这个乐章的织体中间是一个连续的十六分音符三连音进行，下方是低音伴奏，上方是二连音的歌唱性主题组成。从分层式的形态上看，它让人想起朔贝尔特惯用的某种作曲技巧并显示出后者的影响。还应该注意到的是，朔贝尔特在巴黎以成对的形式出版这些作品，而不是像别处通行的那样以三首或六首为单位。
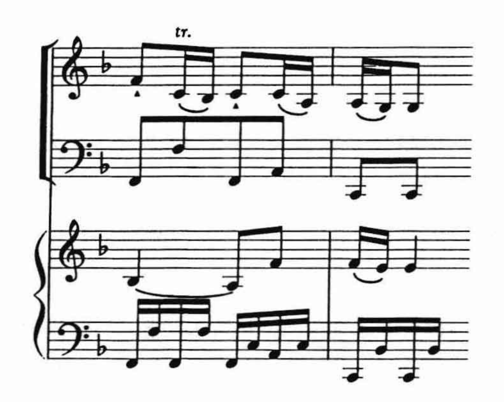
还有两首奏鸣曲（K. 8 和 K. 9）紧随其后，题献给一位特塞伯爵夫人。在这第二首中似乎可以看出某种相对于之前奏鸣曲的风格进展，这不仅体现在其276 第一乐章的结构上对类似于假再现手法的有效运用，或是其绵密而流动的低音线条，而尤为突出的是其织体的多变性。

这两部在巴黎出版的集子以 Op. 1 和 2 的名义印行。接踵而至的是 Op. 3，这是一套带小提琴和大提琴伴奏的六首奏鸣曲，出版于伦敦，题献给夏洛特王后。从其中三首都是两乐章的情形或许得以窥见克里斯蒂安 · 巴赫的影响。伴奏的小提琴声部按照典型的手法填充在乐句的结尾处，成为联结键盘声部不同旋律素材的桥梁；而大提琴声部忠实执行着通奏低音的职能：有时重复键盘的低音线条，有时对之进行简化。

下列是一些较为突出的手法，甚至具有极好的模仿效果：

谱例XV—1：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》，K. 13，第一乐章





在莫扎特一家访问荷兰期间，沃尔夫冈创作了另一套带伴奏的奏鸣曲（K. 26—31），其中只有 K. 26 是三乐章，其余都是两乐章的形式。较之于更早的作品，它们显示出更为发展的旋律感以及在小提琴和键盘乐器之间更好的平衡性。

谱例XV—2：W. A. 莫扎特，《奏鸣曲》，K. 26，第三乐章　　277

50　(Allegro)

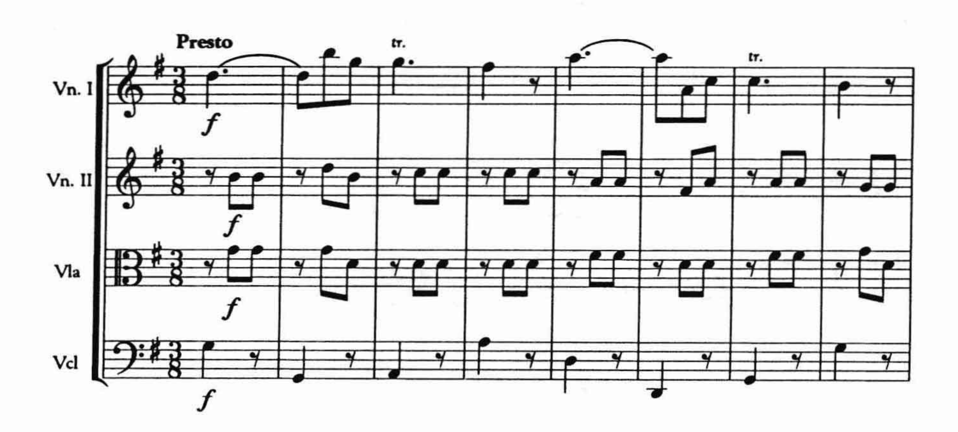
弦乐四重奏

莫扎特最初的七首弦乐四重奏都是1773年全家返回萨尔茨堡之前在意大利构思和完成的。第一首是K.80，也是最不典型的一首，1770年作于洛蒂［Lodi］，被认为显示了乔万尼·巴蒂斯塔·萨玛尔蒂尼的影响。这一作品最初是三乐章的形式（第四乐章是后来加的），写法和沃尔夫冈后来关于弦乐四重奏的理念极不相符。头两个乐章中，大提琴和中提琴具有通奏低音式的功能，与此同时大多数旋律素材都按照三重奏鸣曲的风格分配给小提琴声部，从谱面上看和大多数同时代的交响曲相似。

接下来的六首四重奏，K.155—160，很可能于1772年末和1773年初作于意大利。虽然没有一份手稿注明了日期，但它们很像是被作为一整套按下五度循环圈来构思的，其调性安排依次为D、G、C、F、B♭和E♭。
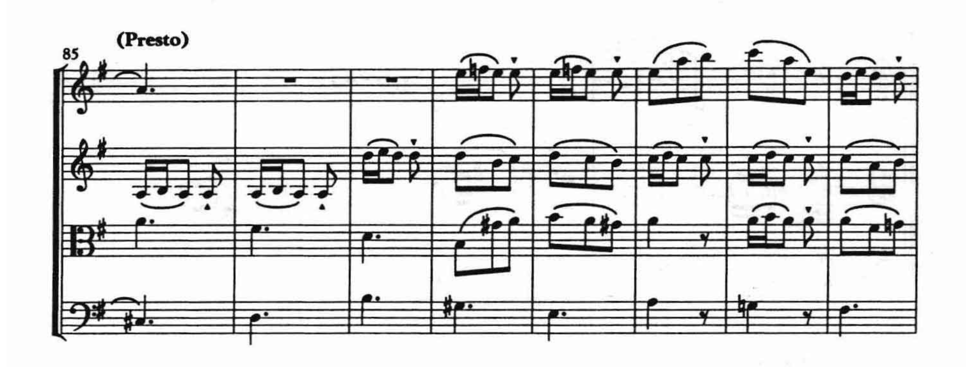
到1772年，莫扎特已将早期作品中不尽如人意之处尽行抛开。旋律的构造遵循连贯和自足［containment］的原则；短小的乐句在前后相继的关系中相互平衡，而这种前后关系不仅仅由节拍和节奏造成，也通过旋律的上行和下行——很像是倒影［inversion］——和终止式，就像谱例XV—3所示。
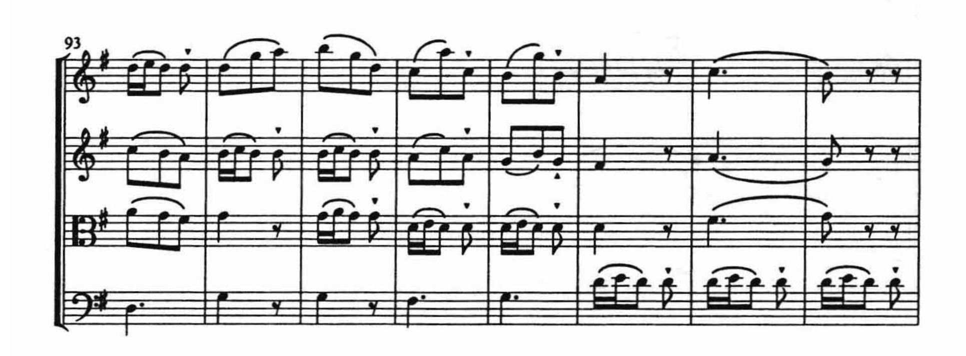
278 谱例XV—3：W. A. 莫扎特《四重奏》，K. 156，第一乐章



织体富于变化，妙趣迭出。声部写作有时确实体现了四重奏的理想风格，即把各声部聚合成有机的整体。这在以下的片段中得到体现：

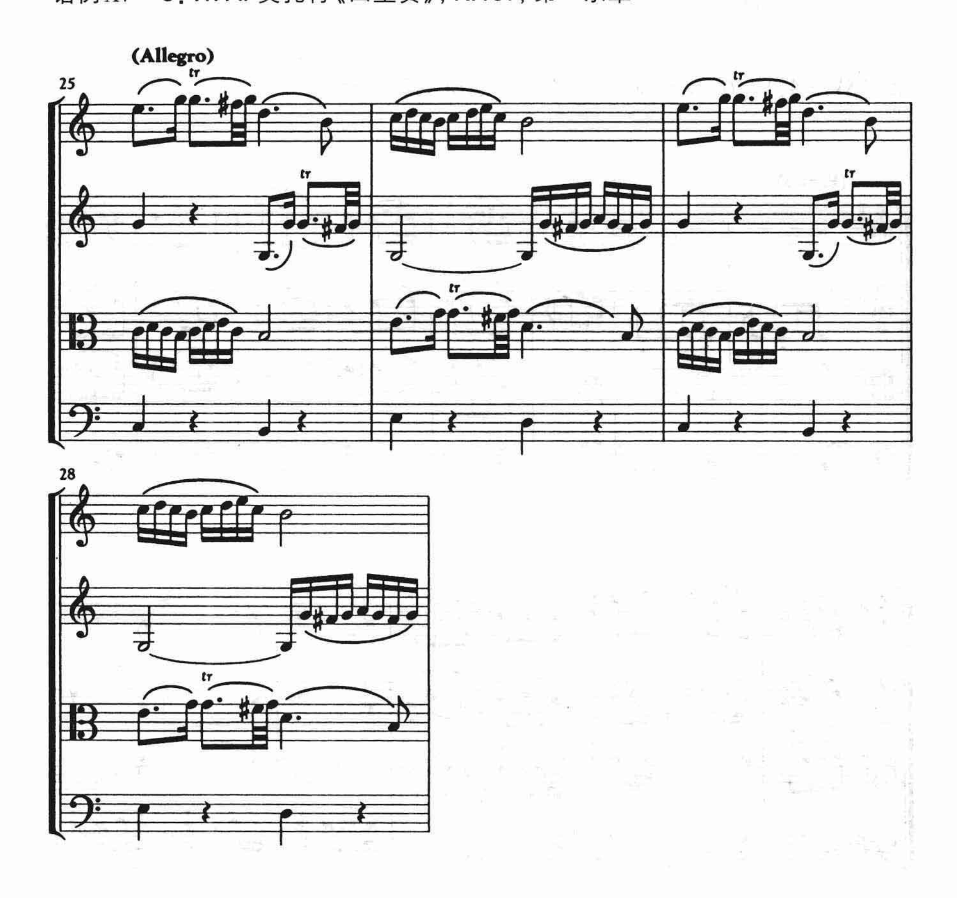
谱例XV—4：W. A. 莫扎特《四重奏》, K. 156，第一乐章





在此，各声部间的关系是清晰的，但这种关系既非建立在模仿对位之上，也不依赖于各件乐器独特的织体和音型，而是在于：三个上方声部中的每一个都使用了两种素材——一个节奏型素材（两个十六分音符加一个八分音符）和一个旋律型素材（八分音符上的拱形旋律线）。两把小提琴的关系最为密切，每两小节替换一次素材，与此同时，中提琴以自己的方式将它们联通起来。只有大提琴声部相对独立，提供着谨慎然而有力的和声支撑。 279

谱例XV—5：W. A. 莫扎特《四重奏》, K.157, 第一乐章



在这组四重奏完成之时，莫扎特已经完全摸索出了将单个乐音发展成音乐有机体的艺术，在这方面，无论是技巧性还是创造力，他的同时代人都不能望其项背。上面的例子，是莫扎特式的在一个八度上运用倒影对位［invertible counterpoint］的最常见程式的范例，在第一小提琴和大提琴声部之间，使用了E、D、C、B各音。大提琴演奏不加任何修饰的乐音，而第一小提琴却将它们衍变成装饰旋律。中提琴在每小节的第二拍重复大提琴声部，但却采用了和第一小提琴相同的旋律，因此和后者构成了八度上的卡农。所有这些都归结于第二小提琴，在摇摆不定的主属和声之间，是一个被保持了十六拍的持续音G。作曲

280

家可以把这个G音写成持续的长音，也可以将其写成反复的八分音符。这个片段对于莫扎特赋予其作品的总体集中性［total concentration］是一个绝佳的例证，也表明其智力和想象力的不断喷涌，因为他在持续的G音上创造了第三个对位声部。他给予这个声部附点节奏和颤音，这符合上方声部的本质属性，但他又在持续音中插入了第一小提琴和中提琴声部所没有的休止符，并以此和那两个不断运动的声部的效果相区别。这种对细节的关注也不仅限于这部作品或是这种将单个持续音用不同方式加以发展和装饰的手段。毋庸置疑，这样的音乐在当时的演奏者中是极受欢迎的，而莫扎特的第二小提琴声部则总是富于生趣。即使就这一早期阶段的作品而言，我们也完全可以将莫扎特视作最完美的室内乐作曲家代表。他后来的杰作只是通过更为千锤百炼的手法以及声部写作与表现力的取精用弘证实了这一点。而且，这极高的质量不仅限于室内乐，也同样展现在他为剧院、教堂和音乐会创作的作品中。
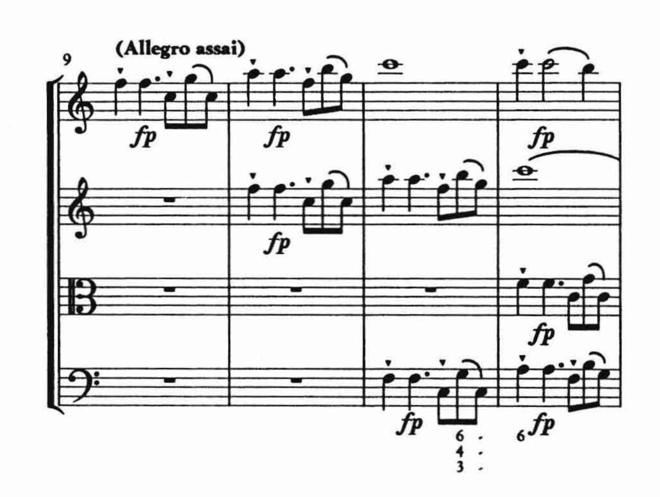
交响曲

莫扎特在1770年到1773年间至少写了二十三首交响曲，这一数量大大超过了他一生中的其他时期。这一体裁的最初四首作品于1764—1766年间分别作于伦敦和海牙，具有某些共同的结构特征：它们都是快/慢/快的三乐章形式，第一乐章总是首尾圆合的二部曲式；慢乐章都是2/4拍，末乐章都是3/8拍；有两首的慢乐章是在主调的下属关系调上，而其余两首的慢乐章调性则是在关系小调上。

我们可以在莫扎特和海顿（这时已是一个三十二岁的成人）同一时期的作品之间进行有用的比较。这一对比显示，莫扎特在如何使用弦乐声部的理念上比海顿更为现代。当海顿试图让中提琴承担低音声部并写作三重奏鸣曲式的织体时，莫扎特已经经常拥有四个真正独立的声部了。还值得关注的是，莫扎特从一开始就尝试在两个、三个乃至四个声部之间引入模仿对位，尽管这一效果有时候是相当简单的，但他力争在四件弦乐器之间造成更大的声部独立性和整体性的意图却十分明显。（参见谱例XV—6。）

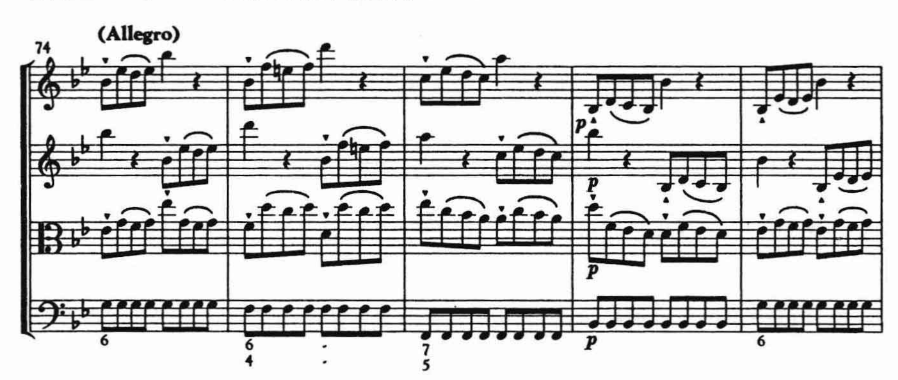
甚至在他并不依靠模仿对位时，小莫扎特也在对弦乐器的节奏表现力的挖掘281 和使每一件乐器具有独特的音乐形象方面显示出他与生俱来的、凭空创造的天才。

谱例XV—6：W. A. 莫扎特《交响曲》，K. 19a，第一乐章



莫扎特创造精致而细腻的细节的灵气终其一生未曾衰减。

谱例XV—7：W. A. 莫扎特《交响曲》，K. 22



接下来的一组交响曲包含大约七首作于维也纳和萨尔茨堡的作品。这些作品似乎可以因其在结构上的过度不规范性而被归为一组。首先，所有这些交响曲都是四乐章形式，其中第三乐章为带三声中部的小步舞曲，但有一个例外：



1777年，莫扎特身着黑斗篷正装，佩戴1770年由教皇克莱芒十四世钦赐的金马刺骑士标志的肖像。（波伦亚市立音乐家生平博物馆藏）

K. 45a 是一部三乐章的作品，有趣之处在于，这是一首 1766 年作于海牙的早期作品的修改版；从结构上看，应该属于前一组。其次，这些交响曲的慢乐章都在下属调上。而小步舞曲和三声中部之间的关系更加富于变化。当然，小步舞曲的第一次出现是在主调上，但三声中部的调性可以是关系小调或属调，也可以是下属调。在这一组的最后两首作品中（K. 48 和 K. 73），莫扎特写出了他最早的完整的再现部，而在 K. 48 中，他第一次创作了第一乐章为三拍子的交响曲。282

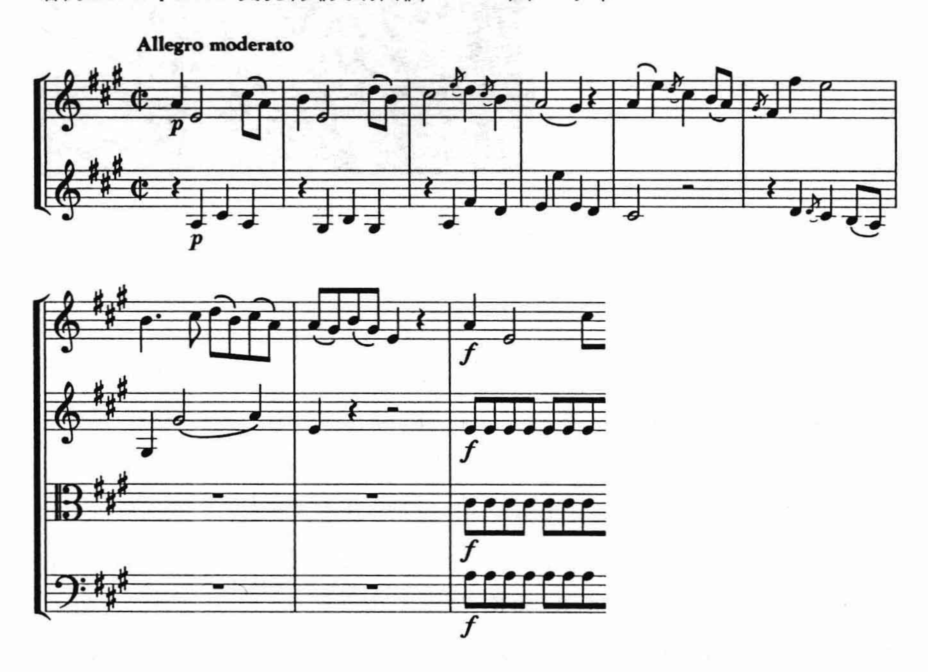
在 1769 年底，莱奥波德和沃尔夫冈开始第一次意大利之行，这次旅行（如前面所提到的）持续了十五个月之久。在这一时期，莫扎特写了至少五首交响曲（K. 81、K. 97、K. 95、K. 84 和 K. 74），其中三首为三乐章、两首为四乐章形式。所有这些作品在呈示部不反复这一结构特征上都体现出意大利歌剧序曲的影响。它们中只有一首有着古二部曲式 [rounded binary] 不完整的再现部。

意大利之行的所有益处以及沃尔夫冈在如此众多的音乐领域学到的知识，在他回到萨尔茨堡后似乎全都开花结果了。在 1771 年 3 月底到 1772 年 8 月之间，他写了一打交响曲。很难想象科罗莱多大主教竟然对这样的高产无动于衷。更为重要的是，在这些交响曲中有艺术家完全成熟的证明，他在十六岁时，已经

到达了大多数人一辈子才能企及的高度。这一组作品中，每首交响曲的每个乐章都显示着表现力潜能的增长，都表明作曲家更好地控制着他的作品以及更有能力得到他想要的效果。

283 如今，这些交响曲的第一乐章都无一例外地采用有着完整的再现部的奏鸣曲式。它们几乎是平均地分属于二拍子和三拍子。从这一形式的最早的作品开始，莫扎特就展示了在第一乐章开头对织体和力度对比的运用。在《A 大调交响曲》（K. 114）中，他把一个歌唱性的开头发展成了转调材料，用以脱离主调、向前发展：

谱例XV—8：W. A. 莫扎特《交响曲》，K. 114，第一乐章
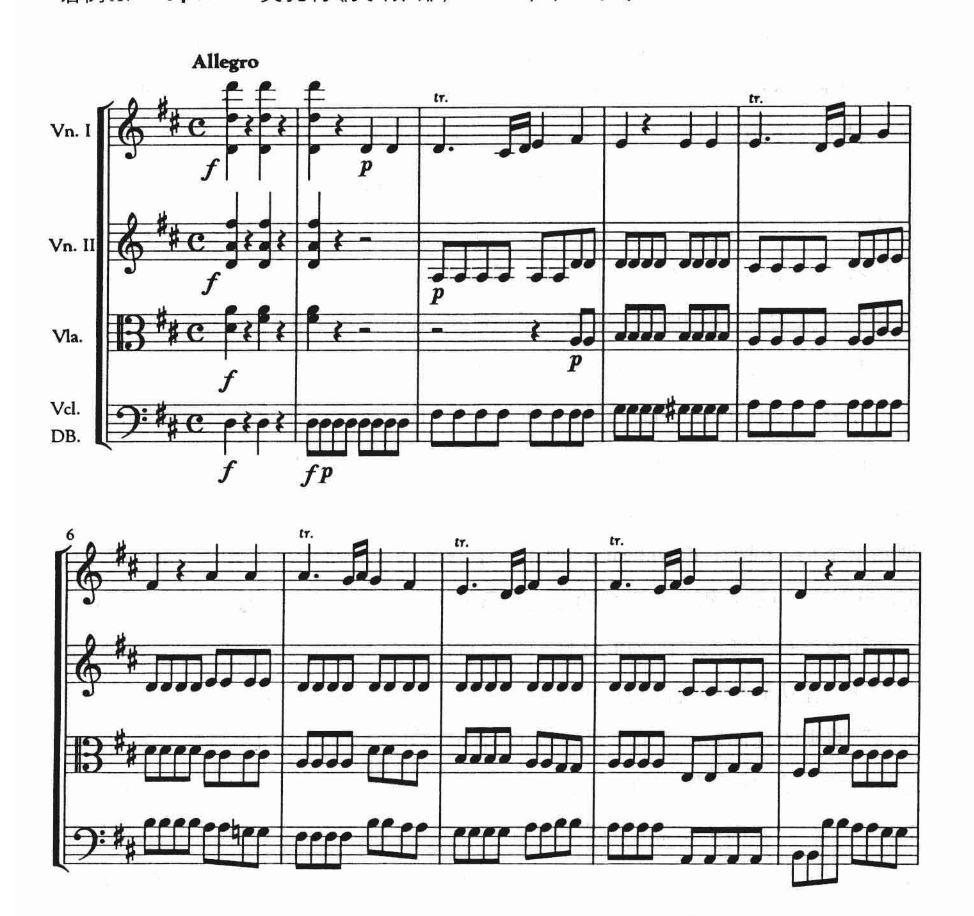


与此相同的拓展主题的能力在谱例XV—9 更为传统的素材中也得到了体现。
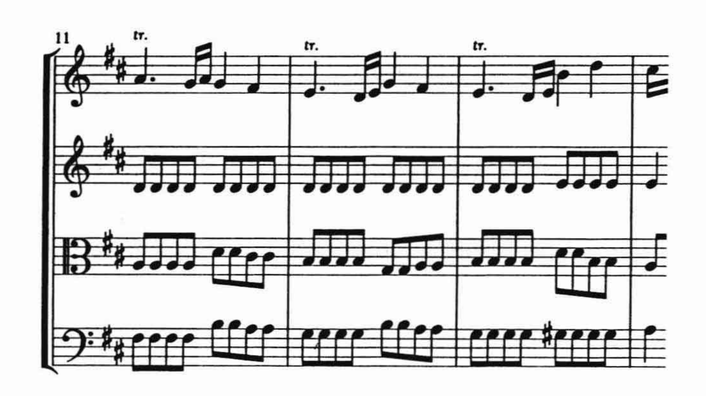
莫扎特在曲式和结构上的自由性，以及他认为这种自由可以用来表现幽默或崇高的精神的意向，在《D 大调交响曲》（K. 133）中可以得见，在这首作品中乐章的开头不是在再现部的起始处重现，而是作为最终的陈述出现。

《C 大调交响曲》（K. 128）第一乐章的引人注目之处在于它造成了一种大

范围的不稳定感。第一小节印象深刻的全奏和弦反常地对第二拍进行强调，这一效果随后被第三拍的休止所加强。在三连音构成的三小节之后是开头部分的反复。这八小节造成了某种局促的不对称性。整个呈示部的和声运动极为异常，若非亲眼所见，断然难以置信，因为调性的不稳定意味在这里被渲染得甚至超过了乐章的中部。这部作品是莫扎特对当时流行的情感主义潮流——通常和小调式相联系的“狂飙突进”运动——的回应。但在C大调的语境中，这种情感效果仍然是被大大夸张了。 284

谱例XV—9：W. A. 莫扎特《交响曲》, K. 133, 第一乐章





285　对于莫扎特新近趋于成熟的另一个最闪光和最完美的例证可以在《A 大调交响曲》（K. 134, *ACM* 37）的第一乐章中发现。在这部作品的开头，作曲家采用了一种近乎于海顿式的手法：以充满理性控制的创作进程延伸出旋律。这样产生的音乐完全离开了巴洛克式的“展衍”手法［Fortspinnung］，这种效果常被形象地比作飞镖的飞行，在它起飞时，谁知道会飞多远？而现在，各个层次的结构都取决于产生自微小而有机的音乐粒子的前后关系，这象征着音乐节奏和旋律的巨大力量，这也形象地揭示了莫扎特式的或十八世纪典型的“节奏—旋律配对”——将前者比作男性，后者视为女性。

开头的八小节可以用做检验的证明。在第 1—2 小节有一个典型而简单的反相对比：先是上行的琶音（节奏），随后，作为解决，又跟了一个长大的、非和声化半音下行音调（旋律）。然而，我们还可能做出更复杂的解释。第一个琶音音型始于下拍［强拍，downbeat］，而第二个音型则合乎常规地开始于上拍［弱拍，upbeat］，以使不协和音按正常的方式准备解决。第一个音型还具有某种延伸至第二拍和第三拍的倾向，因为似这样一个上行琶音的力量爆发，恰如一只被掷向空中的球，在达到稳定或得到回应之前不可能折回。第 3 和第 4 小节是基于“反向补足”原则的延伸拓展（但不是转位）。第 5 和第 6 小节将头四小节套了进来，将原先持续五拍的材料压缩为三拍，同时，这两小节的音乐形象成为对第 1—4 小节的反向补充。而第 7 和第 8 小节则和前六小节不同，是任何人都能写出的那种中规中矩的结束。开头八小节在去掉管乐声部并降低八度反复后，导向了转调部分和一个基于对第 5 和第 6 小节的模进的十小节段落，但仍然再次以一个上行的琶

音开始。在这部作品中，由于在总共六十八小节的呈示部中，开头二十六小节和最后十九小节都与全曲开头的素材有关，因而其三部性的效果比其他任何作品都传达得更为明显。尾声也同样十分有趣，它用一种完全不同的方式从琶音动机中（第162—168 小节）分解出了旋律素材（第 156—161 小节）。每一个要素都按照其自身的形式被扩展。

协奏曲

我们所知道的莫扎特在协奏曲创作方面最初的尝试，来自一封 1792 年 4 月 24 日安德烈亚 · 沙赫特纳（1731—1795）给莫扎特姐姐的信。沙赫特纳曾是萨尔茨堡宫廷小号手，也是莫扎特一家的朋友。以下是他简单的记述： 286

> 有一次我到府上去，四岁的沃尔夫冈正捣鼓着笔。他的父亲问他在干嘛，他答道正在写一首钢琴协奏曲，并且第一部分已经快要完成了。小孩子把笔在墨水壶里蘸得太深，弄得纸上尽是墨点。在一阵哄笑之后，父亲发现在这些墨点之下，作品已被书写停当，只是太难了，几乎没法弹。沃尔夫冈说："这就是为什么它被叫作协奏曲——你得去练它，直到会弹为止。"[1]

无论是这部作品，还是这一时期的其他协奏曲都没有任何片段保存下来。但是，男孩儿按照当时风格模拟的时尚，根据别的作曲家的奏鸣曲乐章或整首奏鸣曲改编了七首键盘乐器和乐队协奏曲。头四首（K. 37、K. 39、K. 40、K. 41）标明是 1767 年上半年为弦乐队和双簧管及圆号改编而成的。这些协奏曲的每个乐章都是以一个独立的奏鸣曲乐章改编和配器的：劳帕赫四首、霍瑙尔四首、艾卡尔、朔贝尔特和埃马努埃尔 · 巴赫各一首，还有一个乐章的原作者不详。更有意思的是 K. 107 的另外三首根据 J. C. 巴赫的整首奏鸣曲为键盘乐器和弦乐队而改编的协奏曲，它们保存在一份 1770 年左右由沃尔夫冈和莱奥波德合写的手稿中。从乐

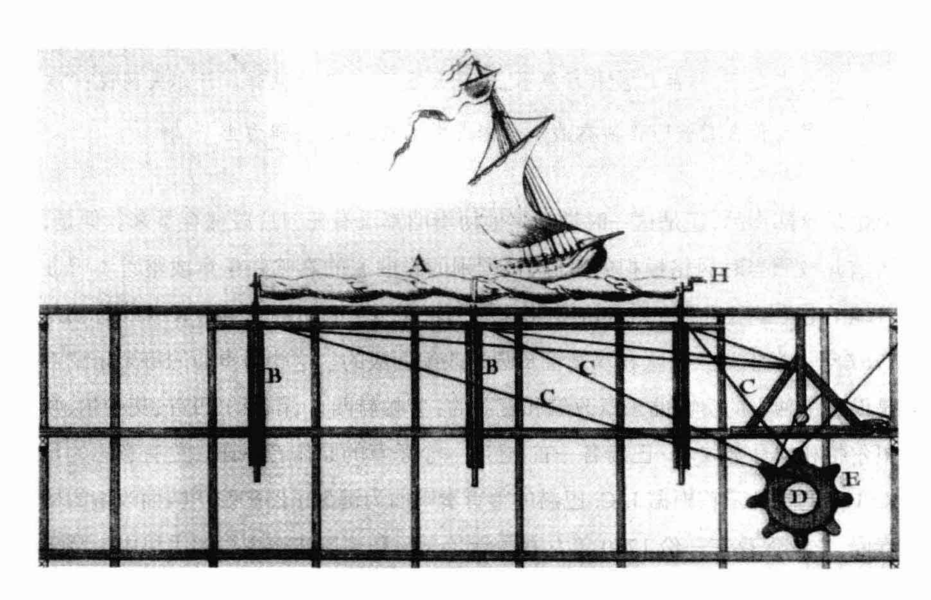
1. Deutsch, *op. cit.*, p. 451

章间的对比，可以发现此时的莫扎特是如何构思协奏曲以及他是如何用双呈示部和利都奈罗形式将一首奏鸣曲改编为协奏曲的。

极为巧合的是，将来注定要成为钢琴协奏曲和歌剧领域无与伦比的大师的这个孩童，在同一时间创作了这两类体裁的最初实例，仿作协奏曲产生的日期是1767 年 4 至 7 月；而《阿波罗和扬钦图斯》[*Apollo et Hyacinthus*，K. 38] 的首演则是在 1767 年 5 月 13 日。

歌剧作品

莫扎特给不同的声部写作歌剧咏叹调已经有些年头了。他已习惯于表现任何戏剧情绪，并且随心所欲地写作甜蜜或愤怒的歌曲。在他了不起的欧洲巡礼之后，创作一部成熟的歌剧对他来说只是时间问题了。《阿波罗和扬钦图斯》被认为是一部幕间剧，系根据喜剧性的拉丁文歌词（所谓喜剧并非指让人发笑，而
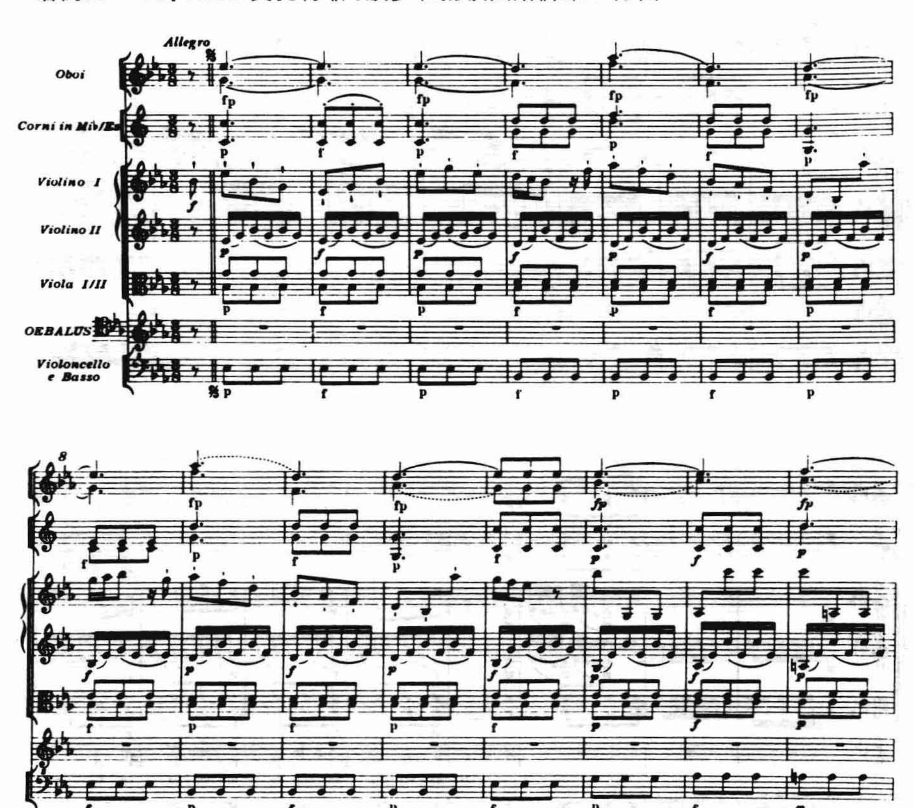


这一表现暴风中的帆船的舞台装置设计图是一幅见于狄德罗和达朗贝尔 [D'Alembert] 的《百科全书》[*Encyclopédia*] 代表科学和技术进步的插图。
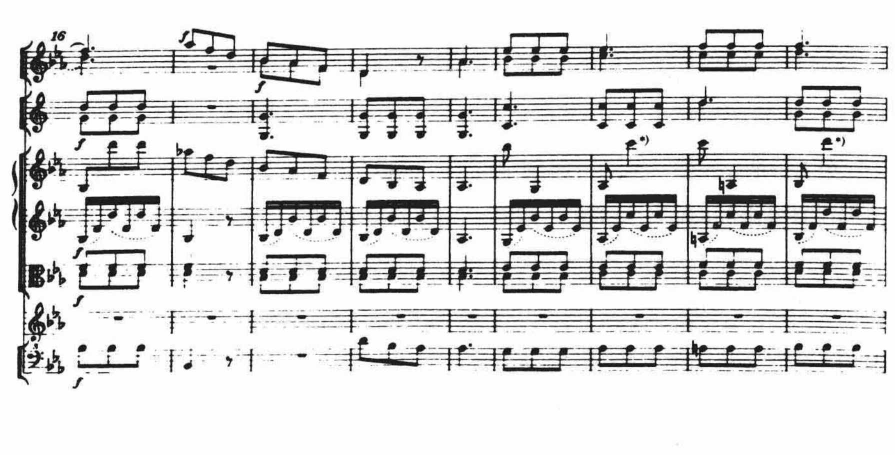
是说结局不是悲剧性的）为萨尔茨堡大学的演出而写成。这部歌剧由一首单乐章的小型序曲和随后的宣叙调与咏叹调构成，其中某些段落不乏抒情性的迷人之处。
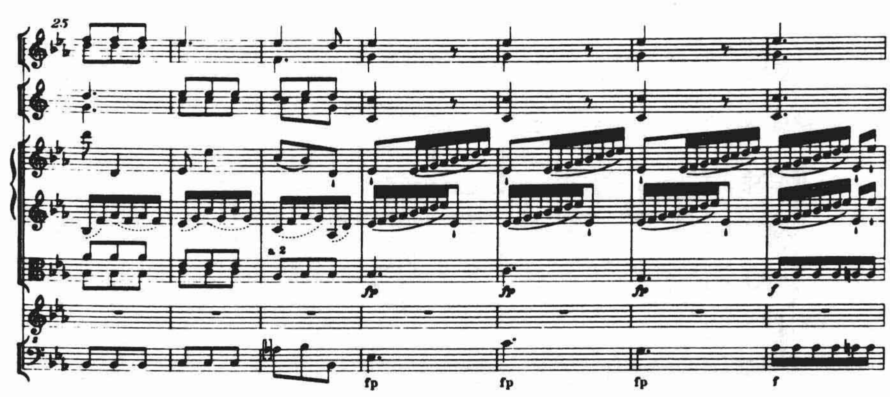
287
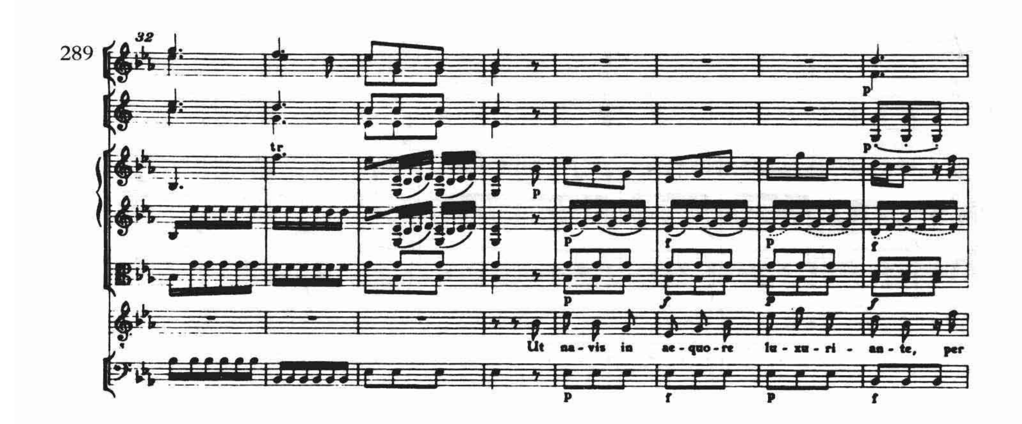
第 7 分曲是一首为一位儿子刚刚被杀的绝望父亲而写的咏叹调，歌词描写他仿佛在暴风雨的海面上颠簸的一叶孤舟。人声声部和乐队伴奏都显示出年轻的莫扎特通过创作音乐图景烘托情感性内容的灵气：每小节的力度都在变化；旋律线不断从高往底、然后再往高移动。所有歌剧的构成要素共同作用，勾勒出极度痛苦的灵魂和被风浪折磨的帆船。
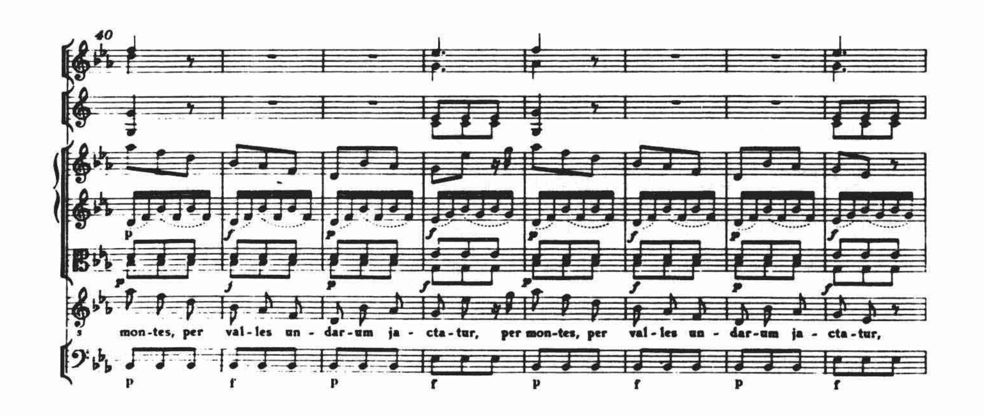
谱例XV—10：W. A. 莫扎特《阿波罗和扬钦图斯》，第 7 分曲




16


25


289
32
Ut na-vis in ae-quo-re lu-xu-ri-an-te, per



对乐队的处理堪称范例，而莫扎特超越常规，创作适宜于戏剧表现的织体的能力则是让人惊叹的。悠长而如歌的二重唱旋律（第 8 分曲）由第一小提琴演奏，低音提琴与第二小提琴分别用强拍和弱拍上的拨弦为之伴奏，这时，“分部”［*divisi*］的中提琴用弓拉出十六分音符，这似乎在预示着《女人心》中的管弦乐手法。确实，相对于这一时期晚些时候为意大利和维也纳而写的作品，从《阿波罗》一剧中我们能找到更为老练的技巧和更为生动的音乐想象力。

在《阿波罗和扬钦图斯》问世四个月后，莫扎特一家第二次造访维也纳，这次逗留足足有一年之久。在 1768 年 1 月末的时候，沃尔夫冈应邀为维也纳创作他的下一部歌剧——《装疯卖傻》［*La finta semplice*］。这部歌剧的遭遇已经在前面提到过了，这里需要补充的是，这部莱奥波德竭尽全力也没能在维也纳上演的作品，却很可能在翌年（1769）于萨尔茨堡登台亮相。台本和如此众多的十八世纪喜剧一样，故事围绕艺术喜剧中的古老角色展开，正如我们可以预料的那样，290 每个角色对应一种固定程式。无论是剧作家还是作曲家，都没有想到像莫扎特将要为这一体裁作出的最伟大的贡献那样，去创造具有鲜明的角色个性的人物。

接下来，莫扎特将目光投向了正在发展的德语通俗喜歌剧。根据他的早期传记作者尼森（后来成了康斯坦策的第二任丈夫）的记述，《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》［*Bastien und Bastienne*］是由莫扎特一家的朋友梅斯梅尔医生委约的，后者发明了一种暗示性的医疗手段，被称为梅斯梅尔催眠术［mesmerism］。然而，关于这则故事的确切性存在许多疑问，其真实程度是未经证实和悬而未决的。不管怎样，这部作品显示了莫扎特作为短小的、旋律化的小咏叹调大师，在简单的、

歌曲式的结构之上也能创作复杂的变化和必要的花腔，就如同他写作意大利咏叹调一样。顺带提到一个可悲而吃惊的事实：卢梭的《乡村占卜师》在 1753 年至 1829 年间，至少上演了 544 次；而莫扎特的这一部却直到 1890 年才正式登台。

莫扎特第一部真正风靡于世的正歌剧是 1770 年来自米兰的委约之作（见第 308 页）。《本都王米特里达特》[K. 87] 的剧本由维托利奥 · 西尼亚-桑提改编自拉辛的原著，并被认为是 "（莫扎特）所曾拥有的最好的正歌剧台本。" [2] 或许是莫扎特还太小，以至于无法鉴别台本的好坏，在该剧中，他仍然依照某种在一个富有经验的作曲家那里可能拒绝的方式使用了当时的某些程式性手法（例如对咏叹调的类型划分）。但对于这个男孩子而言，首要的是取悦歌手，其次才是听众，而在这两方面他都成功了。这部歌剧使人如痴如醉，引来无数的返场（这是相当罕见的）和多次上演。小莫扎特对这部作品倾注的心血和努力可以从大量的草稿与修改中得见，这些接近总谱分量三分之一的手迹都为我们保留了下来。正如他在创作这部作品时写给他母亲的信里所抱怨的那样，"我不能写得太多，因为写了那样多的宣叙调，简直把手指都弄弯了。"（1770 年 10 月 20 日书信）

从我们的角度来看，这部歌剧为角色的多样性或角色类型的复杂性这一问题所困扰：在所需的七位歌手中，四位是女高音，一位是女低音，其他二位则是男高音，虽然脚本中只有两位女性角色。大多数的咏叹调都采用压缩再现部的返始结构，并且有一个协奏曲式的长长的利都奈罗段作开头。声乐部分包括大量花腔，还为独唱者留出了华彩段的位置。由于几乎所有的咏叹调都紧随着独唱者及其随从行列（士兵、祭司、侍卫、友人等等）的退场，因而结束时的利都奈罗常常过于短小以至于使清场局促，这多少让人有点吃惊。乐队的作用被降低了，无法发现在《阿波罗》中有过的微妙的配器——这样做或许是为了不至抢去歌手风头的缘故。

291

《米特里达特》的成功提示了米兰总督菲尔米安伯爵，他向维也纳宫廷建议，在为庆祝费迪南大公和贝亚特丽丝 · 德 · 埃斯特公主的婚礼而预备的两部舞台作品中，应该让莫扎特为其中之一作曲。婚礼预定在 1771 年 10 月举行，两部委约作品分别是由歌剧界的老巨头哈塞作曲的《狂呼者》[*Il Ruggiero*] 和由
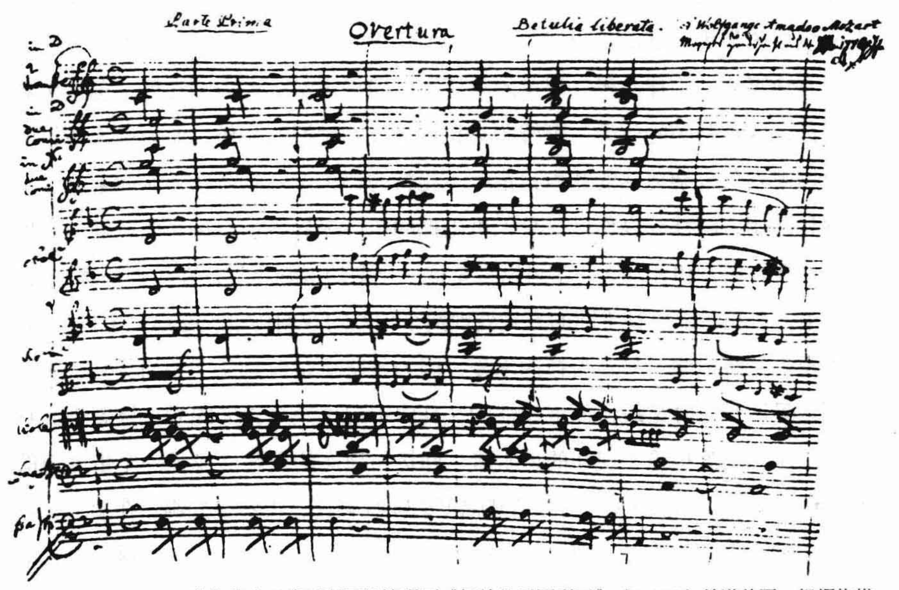
---

2. Alfred Einstein, *Mozart*（London, 1969）, p. 397.

年轻的莫扎特担纲的短剧［*serenata teatrale*］《阿斯卡尼奥在阿尔巴》（K. 111）。在演出中，莫扎特的作品要远比哈塞的受欢迎，莱奥波德在家信里抑制不住他自私的喜悦："这可真把我愁坏了，可沃尔夫冈的作品已经把哈塞的歌剧干掉了，这不是我能形容的。"（1771 年 10 月 19 日书信）但沃尔夫冈却似乎对《狂呼者》评价甚高，在给他姐姐的信中写道，他"几乎能把全部的咏叹调背下来，这样就可以一个人在家时在脑子里边看边听了。"（1771 年 11 月 2 日书信）

《阿斯卡尼奥》的音乐相对于我们已经了解的莫扎特这一时期的作品而言，并没有什么新的东西，但值得注意的是，由于剧本的要求，作品中大量运用了合唱和芭蕾。哈塞评论说，那时候米兰的观众对于好看的场面比对宣叙调更感兴趣，而在他的《狂呼者》中，却几乎没有这样的场景，只是充满了宣叙调。

我们有必要再来关心一下莫扎特参与当时的娱乐界或者说娱乐产业的情况。在大约一年的时间内，从 1770 年 9 月 29 日到 1771 年 9 月 25 日，他创作了四部属于特定歌剧体裁的大作品：正歌剧《米特里达特》；宗教剧或是非舞台演出的歌剧《解放的贝图利亚》［*La Betulia liberata*］；情节剧或舞台剧



莫扎特十五岁时所写的清唱剧《解放的贝图利亚》（K.118）总谱首页，根据梅塔斯塔西奥的台本为帕多瓦而作。这首三部分的序曲是莫扎特第一部小调的*sinfonia*（辛浮尼亚）。（藏于国立柏林普鲁士文化财产图书馆音乐部）

《西庇阿之梦》[*Il sogno di Scipione*]；短歌剧或宗教情节剧《阿斯卡尼奥在阿尔巴》[*Ascanio in Alba*]，此外还有其他体裁的作品。而且在这些戏剧作品上演时，他身兼指挥、拨弦古钢琴师和导演等角色于一身。

莫扎特为意大利写的最后一部歌剧是《卢齐奥 · 希拉》[*Lucio Silla*]，一部由乔万尼 · 德 · 贾梅拉（1743—1803）编剧的正歌剧。贾梅拉采用梅塔斯塔西奥式的有助于世道人心和道德说教的口吻，设计了一个关节点，由此爱情的忠贞导向对朋友的不忠和背叛。最后，独裁者希拉没有用处死罪人来惩戒背叛的行为，而是作出了宽恕一切的包容姿态。剧中六个角色分为两种类型：四位女高音和两位男高音。

尽管这部作品的台本因循惯例，莫扎特却借此证明了他那飞速发展的个人风格。乐队被给予了更重要的地位，其效用远远超过了在《米特里达特》和《阿斯卡尼奥》中的表现。

292

丰满的织体让人想到的不是简单的伴奏功能，而是各个声部都要有机地作用于整体的室内乐风格。虽然带有大量花唱的返始咏叹调仍然占有主导地位，但咏叹调类型的排列更加丰富多变。而在旋律与和声手法中，可以看到作曲家未来发展的最为清晰的迹象。在歌剧快要结束时，男主角用小步舞曲的速度唱了一首咏叹调，旋律流畅、甜美的特质加上器乐声部强有力的支撑，创造出难以忘怀、感人肺腑的效果，可媲美莫扎特最成熟时期的佳作。尤为引人注目的是他用来表现复杂情感的和声语汇。莫扎特的评论家一致公认，作曲家能够将喜剧和悲剧、幽默与哀伤以一种无可比拟的至高境界熔为一炉，他晚期的歌剧《唐 · 乔万尼》和《女人心》可以说是这一类型的巅峰之作。在《卢齐奥 · 希拉》中，莫扎特以两种不同的方式处理两个相似的戏剧场景。在第一个场景中，女主角朱尼娅拒绝了暴君希拉的求爱，因为她坚信是他杀死了她的丈夫。朱尼娅的咏叹调开始时是缓慢而沉思性的，其中诉说了她对丈夫的爱，接着她又唱一个快速的段落拒绝了现在的追求者。回忆与现实的交替造成了一个带尾声的 **A B A B** 的结构。这种包含巨大情感幅度的咏叹调在过去不乏先驱。在第二个场景中，被认为已死的、计划杀死希拉的丈夫塞西利奥唱了一首并非返始形式的咏叹调，在其中描绘了他混杂着希望和愤怒的复杂心情。这首咏叹调的主调是

293

D 大调，但下属调域却常常浮现，在 G 大调和 G 小调之间摇摆，再加上相配合

的强有力的节奏支撑和小号与定音鼓构成的配器，仿佛是《唐 · 乔万尼》中地狱大门洞开那一刻的预演。在此，某些伟大特质的最初征兆已然呼之欲出了。

《卢齐奥 · 希拉》有一个不祥的首演，开幕晚了三个钟头，却直到凌晨两点才闭幕。此外还有一大堆不如意之处。作品本身很成功，但却没有带来新的米兰委约，并且再也没有在别的城市上演过。更让人失望的是，它没有为沃尔夫冈带来他期盼的宫廷职位的任命。

教堂音乐

十八世纪的最后年代和十九世纪的最初岁月见证了基督教中非传统教派势力的大增，它们将歌唱赞美诗提高到与教会仪式中主要的音乐部分同等的地位；与此同时，天主教国家内反改革的政治势力和宗教正统意识的增长在二者之间导致了一场实践上和观念上的圣乐之争。在这样的氛围下，莫扎特的教堂音乐，像整个十八世纪下半叶所有的教堂音乐一样，也陷入了这场日趋激烈的争论之中，即便他在歌剧和器乐音乐上的声誉日益稳固。然而，教堂音乐是莱奥波德希望他儿子接受的完整教育中的重要部分。正如莫扎特的音乐语言发展的其他更为重要的领域一样，那些更早的、已有定论的作曲家的作品为这个小男孩提供了学习的范本。和其他体裁一样，在教堂音乐中，他的“想象力”同样显著地体现在对素材的掌控自如和深刻的意境之上。

在 1773 年之前，莫扎特创作了两部大型的庄严弥撒曲：C 大调 / 小调的 K. 139，可能是为帕尔哈梅尔神父孤儿院小教堂的献堂礼而作；K. 44，又称“多米尼库斯 [*Dominicus*] 弥撒”，这是为莫扎特儿时的朋友加耶坦 · 哈根瑙尔（Cajetan Hagenauer，后来祝圣为多米尼库斯神父）主持的第一台弥撒祭礼而作。显然，莫扎特希望在这两部作品中写出他的最高水平，于是导致了令人吃惊的结果。《“孤儿院” 弥撒》长期以来被误认为是一部晚期的作品。这两部作品都是规模庞大的大弥撒 [*missae longae*]，区别于较小型的小弥撒 [*missae breves*]，因而大型管弦乐队和独唱声部都可以得到淋漓尽致的使用，这确保了小莫扎特得以创造出感人的丰富效果。

《“孤儿院”弥撒》以一曲庄严的宣示开始（很像巴赫的《B小调弥撒》)，三294 支长号和分部的中提琴齐奏效果十分惊人。随后的《慈悲经》[*Kyrie*] 采用传统的 **A B A** 的形式，第三次祈求是第一次的从头反复。独唱段落无论是单独的、还是有乐队伴奏的，都简朴而富于旋律性，避免了歌剧和作曲家后来的许多教堂音乐中常用的花腔。

这两部弥撒具有某些共同的特征。它们都保持了之前已有的某种天真自然，例如莫扎特毫不犹豫地为《信经》的歌词“descendit de coelis”[他降自天国] 和“ascendit in coelum”[他升入天国] 配了下行和上行的旋律，而在“judicare vivos et mortuos”[审判生者和死者] 和“expecto resurrectionem mortuorum”（我信死者的复活] 这样的词句上，速度突然在“死”字上放慢。传统上用在“Cum Sancto Spiritu”[和圣灵一道] 以及“et vitam venturi saeculi”[以及来世] 上的赋格段感人至深。但与传统的不同之处在于，这些作品在另一些歌词——诸如“Qui tollis”[除罪者]或“passus et sepultus est”[他死并被埋葬]——上用心良苦、小心翼翼，使词句和音乐、宗教情感和世俗感情在新意与想象空间之间得到了平衡。这些相同的特质在某些较小型的作品中也可以发现，这不仅仅是莫扎特创作能力进步的证据，也是他情感早熟的征象。

然而，这一时期最受欢迎的宗教作品却在弥撒的规程之外，这就是经文歌《狂喜吧，欢欣鼓舞》[*Exsultate, jubilate*, K. 165], 1773 年为阉人歌手维南齐奥 · 劳齐尼（1746—1810）而作，并于同年 1 月 17 日首演。这首经文歌其实是一部女高音协唱曲，由两个快板乐章加上一个中间的行板乐章，包含大量绚丽的花腔。末乐章的“阿利路亚”[*Alleluia*] 是一首美妙的展示性的小曲。

当莫扎特的同时代人都异口同声地提到他的早慧时，他的成功却绝非由于那些表面的原因所致。终其一生，作为作曲家的莫扎特都在和当时最优秀的成年作曲家一争高下，并且最终成为评价他们的尺度。另一方面，作为演奏家，他的声誉更多地来自神童的身份，并且一直是这样。然而，如果没有莱奥波德 · 莫扎特给予他的特殊教育，他那无与伦比的天赋恐怕也就所得甚微了。除开学习各种语言、礼节风尚、音乐技艺以及别的知识，他所学到的最重要的东西也许是对艰苦工作的适应。莱奥波德给他的儿子制作了一件“铁衬衫”，而沃尔夫冈却毫无不适地穿戴自如。认真工作成为了他的第二天性。

第十六章
“科罗莱多”岁月：1773—1781

赞助人

1773年3月，莫扎特结束最后一次意大利之行，作为一位功成名就的大师 295 回到萨尔茨堡。他被认为和当代第一流的歌剧作曲家并驾齐驱甚至比他们更加卓越，此外还有大量器乐作品和教堂音乐归于他的名下。尽管在外面到处载誉，可在他自己的国家和故乡，莫扎特却像家养的仆人一样被对待，承担着来自宫廷的各种例行的强制性要求，这和他已经习惯的生活环境完全不同。然而，即使撇开沃尔夫冈十七岁的少年心性不论，宫廷生活和刻薄雇主带来的小小不快也并未使其对于工作和业余生活的热忱受到过度的抑制。只是这一切很快起了变化。

1772年3月被选为萨尔茨堡大主教的希罗尼姆斯·科罗莱多，作为一个赞助体制下天生恶人的典型而在历史上占有了一席之地。这是否是他应得之咎必须从长计议。对我们来说，他似乎对莫扎特十分厌恶，我们所能怀疑的只是，他为什么没有意识到在他的手下竟然有一位超凡的天才。

但是，如果他面对的是一个像海顿而非像莫扎特这样的人，那么他对此人的印象就可能完全不同了。说实话，这位大主教并非一个保守或反动的人，在某种意义上他是一位皇帝约瑟夫二世那样的改革者。不幸的是，他缺乏使自己接近臣民、与之打成一片的能力。尽管他接手的宫廷在开支上已经过于浩大，但他还是维持着巨大的音乐机构设置，因为他是爱好音乐的。在处理和莫扎特一

家的关系上，他常常失去了耐性，表现得过于轻率；他总是吝惜于表扬，似乎总是阻碍而非有助于这个年轻属下的前程。但是，他看起来还是有意宽大为怀的，因为他从未迫使莱奥波德为沃尔夫冈的逾矩行为付出任何代价。

这样的形势必定将许多困难降在了沃尔夫冈的肩上，因为，他关于艺术家的社会地位和他自身才华的观念无疑已经将他置身于一场和几乎所有赞助人的冲突之中。

296

在此前的十七年岁月中，莫扎特有七年多是在全欧巡回演出中度过的，他已经习惯于自由艺术家以及作为达官显贵座上客的身份。此外，他也接触到在当时的知识分子中日趋滋长的将人类兄弟之谊置于等级和财富之上的理想。在他成为共济会成员之前很早的时候，他就已经了解了后者的观念并接受了他们的想法；1772 年时，他还写过一首共济会歌曲《为著名的约翰尼斯 · 罗吉而作的赞歌》[*Lobgesang auf die feierliche Johannisloge*，K.148]。

我们必须记住，莫扎特对他自己才具的评价并未为许多同时代人认可。伯



希罗尼姆斯 · 科罗莱多伯爵，F.X. 科尼克画于1772年。倘若他没有雇用莫扎特，可能在今日已多半被遗忘了。可他竟是“如此声闻于世” [*Sic transit gloria mundi*] 。（萨尔茨堡圣彼得修道院藏，A. 哈恩 [A.Hahnl] 拍照）

尼在他的《游记》[*Travels*] 中记载了从一位通信者那里获知的一些关于萨尔茨堡的信息，从而为行将发生的事提供了略为不同的观察视角：

> 萨尔茨堡的大主教和统治者对于音乐的支持扶助是不遗余力的，在他属下经常有近百位歌手或器乐演奏者。这位王子本人是一位音乐爱好者 [dilettante] 和优秀的小提琴手。他后来虽难以割舍，还是改革了那被指责为过于粗鄙和充满噪音、而不是微妙高雅的乐队。费斯切迪先生 [Signor Fischietti，约 1725—1810 后] ——他是好几部喜歌剧的作者，现在是乐队的指挥。
>
> 莫扎特家去年 (1772) 夏天都在萨尔茨堡。父亲长期以来一直为官廷服务，儿子则是宫廷乐队的一员。他在米兰为大公爵和摩德纳公主的婚事写过一部歌剧，又准备为今年在同一地方的狂欢节写另一部，尽管他今年也不过十六岁的年纪。在去年 11 月来自萨尔茨堡的一封信里，我听说这个曾作为神童轰动了整个欧洲的年轻人现在仍然是一位器乐演奏大师。我的通信人去到他家，听了他和他姐姐在一架拨弦键琴上的二重奏，她正值巅峰状态，这并不算奇迹，“不过”，写信人说，“如果让我评价（我所听过的）他的乐队作品的话，那他当真是早慧夙成的另一个典范。”[1]

297

总之，在莫扎特和科罗莱多二人发生的争执中，无疑双方都有过失。后世总是倾向于为莫扎特一家人辩护，而后者确实已在他们的通信中以十分有力的证据给大主教在历史上留下了指控。可事实上，当时的形势并非如他们所描述的那样简单而明确。

赞助体制下的作品

沃尔夫冈重新回到萨尔茨堡生活，将自己沉浸在创作中。不管他自己愿望

---

1. Burney, *Music in Germany*, II, pp.322–323.

如何，他已经准备好了为大主教或是他的朋友奉献各种类型的作品，不管是为教堂还是宫廷音乐会，室内性的还是户外的，器乐的还是声乐的。这些年的产出颇为有趣：在 1773 年的后九个月间，莫扎特创作了六首交响曲、三首嬉游曲或小夜曲、一首钢琴协奏曲、六首弦乐四重奏、两部弥撒配乐以及大量小型作品。单只是八月份（这时莫扎特一家在维也纳），就写成了六首四重奏、一首小夜曲和一套钢琴变奏曲。

四重奏: K. 168—173

这一时期的大多数作品是为公开演出而作的，因为父子二人都认为，通过这种方式是最有可能很快成就于世。但对作为一组包含六首的四重奏（K. 168—173），不能不加评论就一笔带过，因为它们是莫扎特第一次作为一组作品来构思和安排的。这很可能是在他熟悉了海顿的 Op. 9、17 和 20 之后。就像在海顿的 Op. 20 中一样，莫扎特有时以小步舞曲［*Menuetto*］作为第二乐章，有时则将其放在第三乐章的位置。但在海顿的六首四重奏中这两种乐章位置各占一半，而莫扎特则在其中四首中将这一舞曲放在了第三乐章的位置。最为显著的相似 298 之处，大约是对赋格式结尾的运用。海顿的三首四重奏以严格的赋格作结；而就莫扎特而言，第一首和最后一首四重奏都明确使用了这一手法，但值得注意的是，其他几首四重奏中包含着［比过去］更多的对位设计，例如在那些一般较少对位性的乐章里运用主题的模仿和倒影。然而别的乐章——例如 K. 170 和 K. 171 中的回旋曲［*Rondeaux*］——则最大限度地体现出法国色彩、可以想象的华丽风格的口味。可以认为，当莫扎特创作这些四重奏（包括在意大利写成的 K. 155—160 和在维也纳创作的 K. 168—173）时，他决定要使维也纳的听众对于他博采众长的能力留下印象，因而这些作品表现出了不同寻常的乐章间调性关系以及速度标记的多变性。

在 K. 168 四重奏的慢乐章（*ACM* 38）中，曲式结构是很清晰的，或许在反复记号处结束于 C 小调而非 A$^{\flat}$大调是一个有意为之的古法——至少这是不同寻常的。然而，最让人感兴趣的是，这首曲子的进行依照了一种可以被称为“点状模仿”［points of imitation］的进程。第 1—7 小节呈示了开头的旋律，而第一小提琴在第 5—11 小节引入了新的素材。在第 10 小节，开始时的旋律在关系大

调上奏以终止音型出现。在第12—13小节出现了一个终止式，在终止和弦上又开始了另一个音型，并按模仿的手法来处理，后皆类此。凡此种种构成了一个不同寻常的慢乐章，通过曲折的旋律线条产生动人的效果，并和这首四重奏的其他乐章的口吻十分协调。

交响曲：K. 183和K. 201

模仿对位的影响由此在莫扎特一生的创作中都能被感受到，并成为他风格的一大印记，无论在何种类型的作品中，各个声部都在和整体的微妙联系中被赋予活力。在这一时期的两首重要的交响曲中（作于1773年10月的G小调K. 183和作于1774年4月的A大调K. 201），对位结构使乐队各个声部生气盎然，并促成了作品的理性力量和情感强度的增长。这两首交响曲都是严整有力的四乐章作品，其中令人难以置信的是，只要改动一个音就会对整体造成损害。作为莫扎特的奏鸣曲式的结构特征，呈示部和再现部的分量更重，而发展部就整体而言只占有较小的比重。而作为莫扎特的发展部的特征，与其说是“展开”[working out]，倒不如说是一个流动性的旋律段落，通常和它之前的部分只有几乎最轻微的关联（而不是为其服务），这样的发展部可以认为只是将呈示部和再现部区隔开来。但是，在这两首交响曲中，尽管发展部相对短小，但整体的强度却得到保持——通过运用模仿对位，它们的作用和张力有所加强。

当沃尔夫冈和他的父亲得知大主教将要驾临维也纳时，他们获准先他之前去到那里，以便维持和加强他们的求职行动。然而，正像我们曾经看到的，去别的城市并不能给莫扎特带来职位的任命，却只是在创作上造成极大收获。 299

《假扮园丁的姑娘》

1774年的大多数时间在萨尔茨堡度过，沃尔夫冈成日里演奏和作曲。他被要求为慕尼黑的狂欢节写一部歌剧，因此按照惯例，他在十月份动笔开工，留下咏叹调不写，一直等到能确定歌手之时。这部歌剧《假扮园丁的姑娘》[*La finta giardiniera*, K.196] 获得了极大的成功，而莫扎特极为快乐地看到科罗莱多大主教因为拥有青年莫扎特这样的珍宝而受到整个慕尼黑宫廷的祝贺。莱奥波德向他的妻子报告说“他（科罗莱多）是如此窘迫不安，只能鞠个躬、耸下

肩。”（1775 年 1 月 18 日书信）可他们的辉煌只是暂时的，虽然沃尔夫冈胜利了，却并没有为他带来任何职务，父子俩很快回到了萨尔茨堡，莱奥波德重新担任他那已经干了许多年的副乐长，而沃尔夫冈则是两位乐队首席之一（另一位是米夏埃尔 · 海顿）。这将是沃尔夫冈开始长途旅行以来在家里最长时间的居留，并且也将是一个相当高产的时期，尤其是在协奏曲（他为小提琴写了五首，很可能是供自己所用，而且都是在 1775 年的后八个月内）、[2] 小夜曲、嬉游曲及弥撒套曲方面。但让人奇怪的是没有一首完整的交响曲。

日趋拓展的表现空间

在这一时期，莫扎特试验了各种能拓展表现空间的手法。乐章内部的速度变化是家常便饭：在小提琴协奏曲 K. 216、218、219，钢琴协奏曲 K. 271（1777）以及小提琴与钢琴奏鸣曲 K. 306（1778）和 K.378（1779）中，回旋曲形式的末乐章都含有一个不同速度或节拍的插部。在一些作品中（例如 K. 218 和 K. 306），回旋曲主题自身的素材包含着不同节拍和速度。还有一个特别的例子（或许是莫扎特唯一一次使用）出现在他的小提琴奏鸣曲 K. 302（1778）中，其第一个乐章的曲式结构非常特殊，第一调性区域是柔板［*Adagio*］，第二调性区域［second group］则是快板［*Allegro*］。莫扎特就像海顿一样，经常将显而易见的声乐语汇或咏叹调和宣叙调转变成器乐化的措辞，并以此为乐趣。值得注意的是，300 海顿在这方面最成功的范例在弦乐四重奏领域，而莫扎特最好的手笔（虽然是有争议的）出现在他的《E$^\flat$大调钢琴协奏曲》（K. 271）的慢乐章中，并且不是为他自己，而是为一位法国钢琴家热诺姆小姐［*Mlle. Jeunehomme*］写的。

这一时期的书信表明莫扎特和大主教的关系在无数事件中变得日趋紧张。1774 年年中大主教就任一年有余之时，他告知莫扎特“在萨尔茨堡没有什么可指望的，应该设法去别处另谋高就。”（1777 年 8 月 1 日书信）莱奥波德报告玛

---

2. 对于小提琴协奏曲创作时间的确定有一个问题，它们中的第一首，即习惯上归为 1775 年的，有可能是在 1773 年完成的。

尔蒂尼教士说，大主教曾说沃尔夫冈“一无所知，最好自己去那不勒斯，找个音乐学院学一学”（1777 年 12 月 22 日书信）——这个例子说明当大主教失去耐性的时候就会失去理智。当教皇授予沃尔夫冈骑士勋位时他很可能就在场；他无疑也知道这个小孩子被波伦亚爱乐学院授予荣誉的骄人经历，这明显是造谣中伤。而全家人研制了一种密码，用来在家信中谈论大主教而不会被非难者揭发。因而，冲突在继续，双方都在不断接近最后破裂的边缘。这最后的时刻终于在 1777 年 8 月 1 日的一封信里来到了，沃尔夫冈在历数了莱奥波德无数次请求外出旅行的许可被大主教拒绝的情形后，根据《福音书》的教义对这个教会人士写了报告，最后，要求解除自己对大主教的服务。科罗莱多在 8 月 28 日给予了回复，在狂怒的回击中他不仅解雇了沃尔夫冈，还有他的父亲，尽管在他的暴脾气冷静下来后宽恕了莱奥波德，从而撤销了后一决定。

第二次巴黎之行

由于莱奥波德脱不开身，沃尔夫冈这次和母亲一道去旅行。1778 年他向着个人与艺术成熟之路的下一站走去。第一站是慕尼黑，《假扮园丁的姑娘》在这里取得了和 1775 年狂欢节期间一样的成功。可尽管在此声誉卓著，沃尔夫冈也没能从巴伐利亚选帝侯那里得到什么，后者一再声明在他这里没有空位子。从莫扎特所记录下的谈话内容可以清楚得知，选侯的首要顾虑是怕得罪科罗莱多大主教，因而不愿录用一个刚被他解雇的人。母子二人随即前往奥格斯堡，沃尔夫冈在此开了一场音乐会，认识了他的表妹玛利亚 · 安娜 · 特克拉，并和她在一封因猥亵粗俗而声名狼藉的信里打情骂俏——在他写信时以及某些行止中每每显示出天性的另一面。在奥格斯堡也没有可以期盼的工作，他们转向了曼海姆，在此莫扎特度过了接下来的四个月。事情在这里似乎有了眉目，沃尔夫冈得到了克里斯蒂安 · 康纳比赫和宫廷音乐机构中别的成员的援手。在他们的帮助下，他得以为曼海姆选帝侯演奏，此后又获准为宫廷写一部歌剧。他得到了极大的鼓励，这使他充满了最高的期望，但还是未能落实任何确定的答复。他的作品收益不能维持两人的旅行费用，莱奥波德不得不用汇款和建议帮他们

301

起身。莱奥波德懂得世道艰险，怕他儿子应付不了，但他坐在家里施行的阻挠将许多怨恨带进了通信中，这最终使他们俩都受了伤害。或许正是沃尔夫冈的“不甘俯首贴耳”——正如他在信中所说——比别的东西更有害于他在曼海姆的前程。当时，乔治 · 约瑟夫 · 沃格勒修道院长 [The Abbé Georg Joseph Vogler, 1749—1814] 以第二乐长的头衔掌管着那里的教堂音乐。尽管沃格勒在选侯那里炙手可热，可几乎所有人都知道莫扎特称他为“无趣的音乐弄臣和不知深浅而毫不称职的家伙”。也难怪莫扎特所获得的唯一工作只能是自由职业的作曲家和教师。

除去一组被批评家称为“全新的类型”的钢琴和小提琴奏鸣曲及两首钢琴奏鸣曲外，这一时期最重要的作品是为一位业余长笛演奏家而写的委约之作。莫扎特并非长笛爱好者，也没有一本正经地看待这一委托，但即使是在这样的作品里，他也展示了在那个时代首屈一指的风格特征——音乐素材的无比丰富，对此，许多同时代人这样评价道：一个主题毫不费力地发展出另一个，而全曲仍然浑然一体。

在曼海姆，正当计划前往被莱奥波德认为唯一存在成功希望的巴黎之时，莫扎特结识了一家姓韦伯的人，并同这家人的一个女儿双双坠入爱河——这个名叫阿洛伊西娅的女孩跟莫扎特上过课，是个极具天赋的歌手。这可能是莫扎特一生中激情澎湃之时——他如今所有的计划都是想要使她将来成为一个成功的歌唱家，他甚至忘记了自己的前程——或者是把他们俩的未来一同来考虑。莱奥波德在一封措辞严厉的信中把他从天上拉回人间，最后，在经历了漫长而了无生趣的旅行后，母子二人于 1778 年 3 月 23 日到达了巴黎。

莫扎特接手的第一桩委约是为伊格纳兹 · 霍尔茨鲍尔的一部求主怜悯歌 [*Miserere*] 创作八首合唱曲和宣叙调，遗憾的是这组作品不幸遗失了；与此相同遭遇的还有他在巴黎的第二部作品，为长笛、双簧管、圆号和大管而作的交响协奏曲（K.297b）的手稿。[3] 在莫扎特写于巴黎的作品中，有一些是真正值得

302 重视的：被称为《巴黎交响曲》[*Paris* Symphony] 的 K. 297 标志着他又回到了

3.《E♭大调双簧管、单簧管、大管和圆号交响协奏曲》很可能（至少部分）是这部作曲家本人原创作品的改编曲。

交响曲的创作道路，这是一首为包括长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号、小号和长号在内的大乐队而作的三乐章作品；协奏曲方面的代表是为长笛和竖琴而作的 **K.299**；还有两首为小提琴和钢琴而作的奏鸣曲、四首独奏钢琴奏鸣曲以及四组钢琴变奏曲。

尽管此时的巴黎正处于格鲁克—皮钦尼论战的高峰（参见第 **217** 页），莫扎特还是在此获得了意料之中的成功。他的交响曲在圣灵音乐会上演出，芭蕾配乐《无关紧要》[*Les petits riens*，**K.299b**] 在巴黎歌剧院连演六场，还在贵族阶层中招收了不少学生。他获得了凡尔赛宫管风琴师的职位，但由于不能按时领薪而最终放弃了。然而，他们家的一位老朋友、在莫扎特一家第一次巴黎之行时曾慷慨相助的格瑞姆男爵写信给莱奥波德说：

> 沃尔夫冈还是童心未泯，他不够积极，太容易上当受骗，对于那些于前程有益的办法太不上心。在这儿要想混得好就得动脑筋、有决心，还要胆子大。为了他能成功，我倒希望他少一半才具而多一倍殷勤……[4]（**1778** 年 **8** 月 **13** 日书信）

7 月 **3** 日，在患病几周之后，安娜 · 玛利亚 · 莫扎特去世了。沃尔夫冈不得不强忍着悲痛，做了一切必要的安排，并以最快捷的方式将噩耗带给远在萨尔茨堡的父亲和姐姐。就在母亲病逝的当晚（她死于上午 **10** 点），他给父亲写了一封长信。在第一段，他说母亲病得很重，并且提到连医生还没有绝望时，他已经放弃了。接着他又以一种令人难以置信的平常口吻谈起了业务、音乐等等。在凌晨两点，他开始写另一封给萨尔茨堡朋友的信，在这里他说出了实情，并且要求将这消息委婉而仔细地带到。这个插曲清楚地显示出莫扎特的惊人的自制能力。当他可能因内心痛苦的爆发而崩溃时，他控制住了自己，并以坚强的信念依理行事。

某些巴黎作品中表现的真挚情感是不容置疑的。《**E** 小调小提琴和钢琴奏鸣曲》（**K. 304**，详见本书 **351—353** 页）和《**A** 小调小提琴和钢琴奏鸣曲》（**K. 310**）的确切写作日期已不可考，但都作于他母亲患病和去世前后。这两部严密、成熟的

---

4. 格瑞姆的原信没有保留下来，但这一部分内容被莱奥波德转录在给沃尔夫冈的信中。



梅尔乔尔·库塞尔版画中的萨尔茨堡大教堂内景。从1779年直到不再为大主教服务为止，莫扎特一直是这里的管风琴师。（藏于萨尔茨堡·奥古斯顿博物馆）

杰作，比此前的任何作品都表现出对各个技术环节更为全面的要求以及更为宽广的音乐表现力。在其中可以感到，如今已经没有莫扎特所不能达到的高度和深度了。无论什么，只要他想要，就能在音乐中实现。

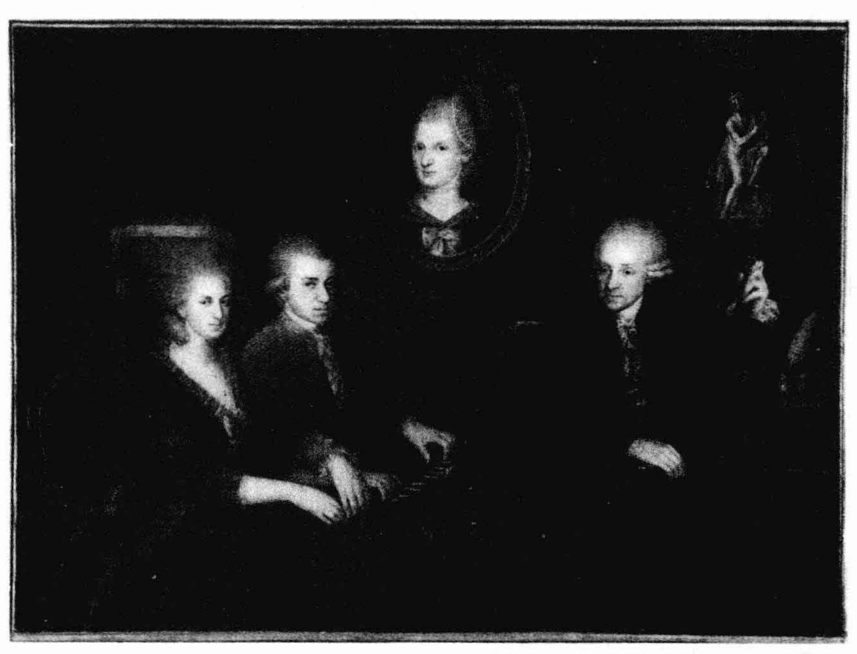
303

在 9 月末，沃尔夫冈离开巴黎，踏上回家的旅途，他步履蹒跚，又重新拾起在曼海姆谋得一个差事的希望。在路上，他再一次经受了痛苦的打击，这回是阿洛伊西娅——如今已是一位成功的艺术家了——拒绝了他的求爱。他给父亲写信说“今天我睡不着,我有一个太过于伤感的心”(1778 年 12 月 29 日书信)，但没有告诉莱奥波德悲伤的原因。三个星期后，1779 年 1 月 7 日，他回到了使他厌恨的萨尔茨堡，很快又上了大主教手下的名单，这一次是接替不久前亡故的安东 · 阿德尔加赛（1729—1777）的管风琴师职位。就科罗莱多方面来说，

他不仅将莫扎特召回麾下，还给了他和阿德尔加赛一样的四百五十盾［gulden］的年俸，这是他过去收入的三倍。

萨尔茨堡的二度“雇员”生涯

我们再一次看到，虽然周遭的环境不如人意，但在这一年里，莫扎特仍然从容地写出了一系列杰作。《E♭大调双钢琴协奏曲》（K. 365）和《E♭大调小提琴和中提琴交响协奏曲》（K. 364）都作于这一时期。这两部调性相同、并都以两件独奏乐器和管弦乐队相抗的作品实现了活力与内省两种性格的最大限度的对比。而今，莫扎特对素材的高度控制可以从 K. 364 慢乐章的经过句中窥见，在此模仿对位（以其不协和效果）成为表达悲痛之情的最有力手段。当在同样的调上再次写作时，《E♭大调钢琴协奏曲》（K. 271）的慢乐章则表现出“歌剧性”的效果，并由于过度的戏剧性而显得不是十分真挚。 304



1780—1781年内波穆克·德拉·克洛奇所绘《莫扎特家族》。

除去上面谈及的协奏曲，还必须提到为乐队而作的《小夜曲》（K. 320），为两把小提琴、中提琴、低音提琴和两支圆号而作的《D 大调嬉游曲》（K. 334），因为这两部作品都成为了同类体裁中最完美的典范。

从 1775 年起，莫扎特就不再有机会创作舞台音乐了。1779 年，他又因两部作品而重新焕发了兴趣：这就是为史诗话剧《埃及国王塔莫斯》[*Thamos, König von Aegypten*, K. 345] 而作的包含合唱曲和进场曲的配剧音乐，以及未完成的德语歌唱剧《扎伊德》[*Zaide*] 或称《后宫》[*Das Serail*, K. 344] 。

305

1780 年不是特别多产，这可能是由于莫扎特在萨尔茨堡过得不快乐之故，不过在这年秋天，他接到一份委约，为慕尼黑的卡尔 · 特奥多尔宫廷创作 1781 年的狂欢节歌剧。他在 1780 年 10 月着手工作，完全沉醉于其中。为了解歌手的情况，正在写咏叹调的莫扎特于 11 月去了慕尼黑。

伊多梅纽

尽管《伊多梅纽》[*Idomeneo*] 看起来是一部梅塔斯塔西奥风格的正歌剧，但其实只有用来表达感情的语言可以称为梅塔斯塔西奥式的，因为舞台设计和合唱的积极运用都背离了这部作品的法国渊源。莫扎特是作为一位对各种类型的歌剧都游刃有余的作曲家来进行创作的，但这是第一部充分显示其真正的戏剧创作天赋的作品：他的创新能力、对陈规的抛弃以及用一切必要手段使作品既具有高度的戏剧性、又尽可能像生活般真实，都在其中尽显无遗。由于从 11 月起，台本作者瓦雷斯科在萨尔茨堡、而莫扎特在慕尼黑，莱奥波德担当起了他们俩人的中介。要感谢这一安排，这使我们拥有了一份最为详尽的通信记录，得以了解其中保存下来的作曲家的美学与戏剧观念。在几乎是还未打开行李就赶紧写给父亲的第一封信显示，莫扎特和瓦雷斯科关系（也是他和之后所有台本作者的关系）的主线是艰难的。他写道："在这儿和那儿需要做些轻微的改动，宣叙调要稍微压缩一点。"（1780 年 11 月 8 日书信）他接着又要求对一首咏叹调加以修改，不是因为写得不好，只因为里面有一句旁白，当必须从头反复 [*da capo*] 时就会破坏效果。后来，他又要求更多的修改。

在歌剧眼看就要上演前，有关莫扎特因为对语言的无知而把某些意大利语歌词处理得很糟糕的流言四散开来。（相同的责难也曾指向格鲁克，虽然没什么

事实依据。）莫扎特的回应显示出他是如此深信音乐的主要功能是为了强调和增强语言的作用。他说：

> 我想要说的是，这样说的人本身对意大利语几乎是一无所知的。咏叹调（指拉夫的咏叹调“Mare funesta”）和歌词水乳交融。你听到 *mare* [大海]和 *mare funesta* [葬礼的大海]，而音乐的经过句与 *minacciar* 相对，因为它们完全表现出了 *minacciar*（威胁）。（1780 年 12 月 27 日书信）

他对自己的歌剧作品在这方面表现的自豪态度并非孤例，在随后的通信中他又一再引用相似的例子而认为批评的意见不值一驳。

歌剧获得了成功。莫扎特一家和几位萨尔茨堡的朋友一道前往慕尼黑参加狂欢节的庆祝活动，同时也为庆祝莫扎特的生日，歌剧的彩排正是在这一天（1 月 27 日），而首演则是在 1781 年 1 月 29 日。因老父患病而呆在维也纳的大主教无 306



莫扎特希望他的歌剧像生活一样真实。不过在《伊多梅纽》中饰演主角的男高音安东·拉夫已经六十七岁了，在一场海面上的暴风雨后他衣冠楚楚地出现在舞台上。（藏于慕尼黑德意志剧院博物馆）

疑也在关注着这部歌剧的命运，因为该剧的三位来自萨尔茨堡的主创人员都是他的手下：作曲家莫扎特、剧作家瓦雷斯科和翻译沙赫特纳。尽管沃尔夫冈尽情地享受着歌剧的成功和狂欢节的快乐，但他仍然能抽出时间作曲，写了两首咏叹调、一首单独而十分重要的《D 小调慈悲经》(K. 341) 以及他著名的《双簧管和弦乐四重奏》(K. 370)。这一时期给人印象最为深刻的作品无疑当属为十三件管乐器而作的《B$^{\flat}$大调小夜曲》(K. 361)，这部在慕尼黑开始写作、完成于维也纳的作品将丰富而精练的乐队织体和内在的生命力与无比真挚的情感合为一体，很难想象任何一首别的小夜曲在保持了这一体裁的神髓的同时还具有如此宽广的表现空间。莫扎特给予这部不同寻常的作品一个不同寻常的名字，称其为《大帕蒂塔》[*Gran Partita*]。创作这部作品的起因不得而知，但似乎可以合理地推测，很可能是为了吸引某位潜在赞助人的注意。但是，这样做并未如愿以偿,在写作期间他收到的是前往维也纳和大主教会合的命令。1781 年 3 月，莫扎特在这座城市安顿下来，并从今以后居住于此，直到大约十年后得到一座简陋的坟墓。不过，这些都是将来的事情，他最伟大的作品至此还没有产生。

第十七章
萨尔茨堡的高峰
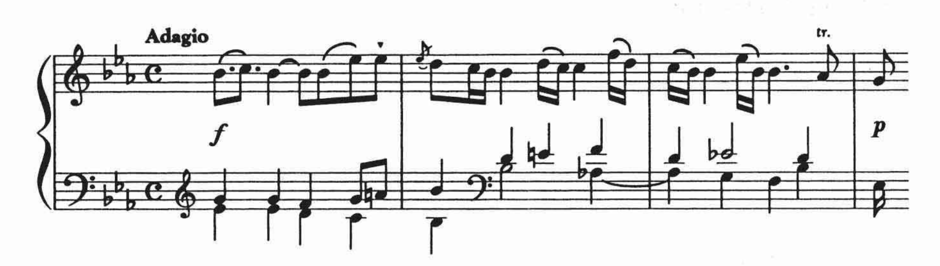
早在 1770 年代初，莫扎特的风格已开始完全走向成熟了，他在这一时期的 307 作品备受行家的推崇和喜爱。作曲家从少年时代到成人的进步反映在他音乐风格的发展之中：他的手法更加精妙复杂、旋律更为丰富新颖。总而言之，他迅速拥有了创造具有深刻而富于激情的表现力的音乐的能力。

键盘作品

此时期这一体裁保存下来的最早范例是创作于 1774 年后半年到 1775 年初的一组钢琴奏鸣曲。莫扎特接连写作了一套六首中的头五首，他选择了从最“简单”的大调（即调号最简单的调）开始的调性布置。整个布局先是从降号最少的调 C 开始，下五度循环到 E♭，然后再按上五度关系，从 C 到 G 到 D；这样，这组奏鸣曲就按照 C、F、B♭、E♭、G 和 D（K. 279—284）的顺序来创作。在第五首和第六首之间有两个月时间的间隔。看起来这些作品是为莫扎特自己在《假扮园丁的姑娘》[*La finta gardiniera*] 慕尼黑首演期间所用的，在家书中，他称其为“困难的”奏鸣曲。这些奏鸣曲都是三乐章形式，但除了这一基本的共同点外，莫扎特尽量想使它们各不相同：其中三首在中间乐章运用了下属方向的变化调性，一首运用了主小调，还有两首运用属调；音乐的表情也千变万化，从 C 大调或 B♭大调第一乐章逍遥自在的华丽风格到《E♭大调奏鸣曲》开头或《G 大调奏鸣曲》慢乐章的尾声那精灵般短小精悍、给人印象深刻的气质。这

组作品的最后一首（D 大调）规模最为长大，其末乐章是莫扎特所写过的变奏曲中最为动人的篇章之一。

308 谱例XVII—1：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》，K.282，第一乐章
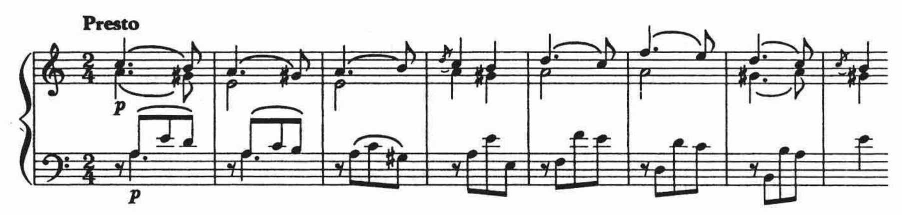


这一时期最后三首奏鸣曲的产生几乎经历了三年光景，其间莫扎特的曼海姆和巴黎之行产生了许多重要作品，其中就包括《C 大调钢琴奏鸣曲》（K. 309）和《D 大调钢琴奏鸣曲》（K. 311）——都是 1777 年末写于曼海姆——以及 1778 年夏作于巴黎的《A 小调奏鸣曲》（K. 310）。

这三首作品比早些几首显示出更大的抱负，也更加成熟。在这一时期，莫扎特经历了没有回应的爱情的苦恼、信心备受挫折的窘境、同事之间的倾轧和母亲去世的丧亲之痛。很少有艺术家曾经受如此长久的折磨。他的音乐的自传性虽然不比任何一位别的作曲家更明显，但随着人生经验的丰富，其作品的表现力变得越来越深刻了。在这些奏鸣曲中，我们感受到莫扎特对于非对称的乐句结构以及个性化的和声语汇的把握，这种深具华丽风格的 *Affekt*［情感效果］手法必将使他的音乐远远超出同时代人的眼界。
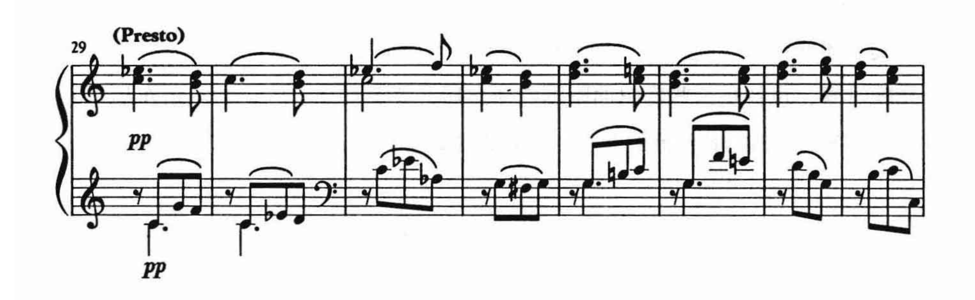
K. 309 的头二十小节包含着不同长度的乐句，但在整体上却保持了平衡和控制。在 K. 310 的末乐章，作曲家着力刻画开头四小节粗粝而不同寻常的音响效果：

谱例XVII—2：W. A. 莫扎特《A 小调奏鸣曲》，K. 310，第三乐章



这种特异的和声又出现在第37—40小节，而这种尖锐的效果无疑是十分精致的，因为莫扎特将这一片断在关系大调的同名小调上重复时，通过不同的声部走向削弱了不协和度。与此相对，这首奏鸣曲的慢乐章却含有一些莫扎特全部钢琴作品中最为丰美的织体。

谱例XVII—3：W. A. 莫扎特《A小调奏鸣曲》，K.310，第三乐章 309



除了《随想曲》（K. 395）之外，在这一时期莫扎特至少为独奏钢琴写了六套变奏曲，其中有他最为出名的采用法国歌曲《啊妈妈，您听我讲》[Ah vous dirai-je, Maman]（这个主题在英语世界中更常被称作《闪闪的小星》[Twinkle, twinkle, little star]）的那一组。这些作品中有的具有很高的技巧性，并且比奏鸣曲更能证明莫扎特高超的演奏水平。

这一时期写作的唯一的四手联弹《B♭大调奏鸣曲》（1774，K. 358）却是一首空洞乏味的作品，比之于K. 19d的那首，几乎看不出任何技术的进步。或许因为这是一首应酬之作，它完全没有激发出作曲家的想象力，因而远不如莫扎特的下一首同类型的作品——《F大调二重奏鸣曲》（K. 497，1786）——那样，在各方面都有着显著的胜人一筹的表现。

带伴奏的奏鸣曲

这一时期的作品中最引人注目的是带伴奏的奏鸣曲。有一套六首题为“为

小提琴伴奏下的拨弦古钢琴或钢琴而作”的奏鸣曲被进献给帕拉丁选侯的夫人。它们中的大多数都是莫扎特努力想要在曼海姆谋得一个职位期间创作的，因为据他自己说，这种类型在那里相当受欢迎。它们也反映出莫扎特对约瑟夫 · 舒斯特（1748—1812）同类型作品的学习。这一组中的最后两首是在巴黎写成的，而整组作品也是在那里首次出版的，这样当莫扎特在返回萨尔茨堡时就可以给选侯带回一份印刷好的乐谱了。

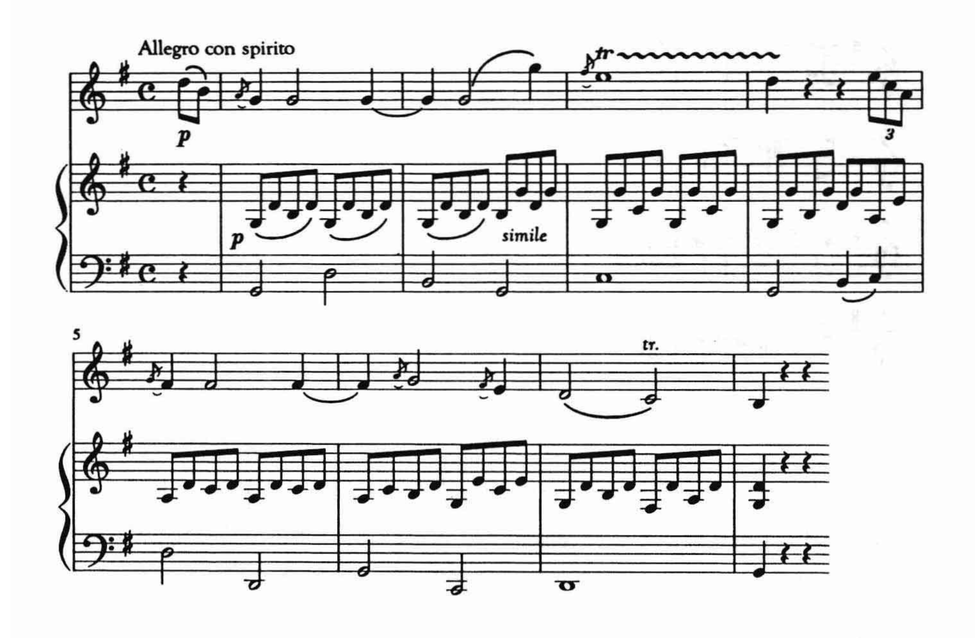
这些奏鸣曲大都是两乐章的形式（读者很容易联想到克里斯蒂安 · 巴赫为同类乐器而作的奏鸣曲同样是两乐章的），但更加复杂而富于变化。在 1778 年稍晚时候，也就是这些奏鸣曲刚刚完成之后，莱奥波德将巴赫的器乐作品作为值得仿效的范例推荐给他的儿子，并如此说道：

310

> 如果你还没有收学生的话，那么不妨再多写些东西……但最好写得较为短小、容易而通俗……你是不是会认为这样的东西毫无价值？如果这么想你就大错特错了。巴赫在伦敦的时候不是总出版这样一些“小玩意儿”吗？如果这些东西是以一种自然、流畅而简易的风格写成——并且同时是容易被聆听的，那么便是虽轻犹重。这样的作品其实比那些大多数人都听不懂的和声进行、或是很难被演奏的有着迷人旋律的作品写起来要困难。巴赫难道因为这些小东西就降低了自己的品位吗？完全没有。将大师和平庸之辈区别开来的是优秀的技法、明晰的结构和他的灵感[il filo]，即便是在小作品中。（1778 年 8 月 13 日书信）

带伴奏的奏鸣曲在规模上要比那些独奏奏鸣曲更为广大：它们中最短小的呈示部（K. 296）几乎是独奏奏鸣曲中的呈示部规模（K. 279）的两倍。造成规模较大的原因有二：首先是由于两件乐器重复或分享旋律素材；其次是因为莫扎特采用了更适宜于长笛或小提琴演奏的悠长的、如歌的旋律。我们可以将 K. 301 的开头和这一时期没有“如歌的”旋律的钢琴奏鸣曲作比较：
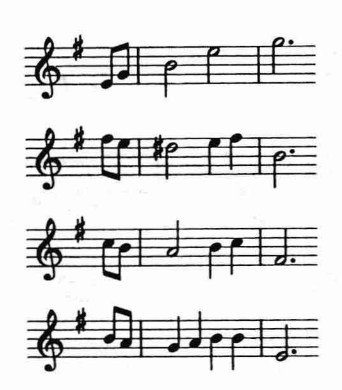
谱例XVII—4：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》, K. 301, 第一乐章



这样的旋律风格和整齐修饰、强调对比性的华丽风格的语汇已经大相径庭了。

这组写于曼海姆的带伴奏奏鸣曲中的一首作品尤其值得关注。《E 小调奏鸣曲》（K. 304, *ACM* 39）使用了莫扎特很少使用的调，这首作品长期以来一直被视为作曲家用小调写成的杰作之一。这并非属于那些不会转往大调的小调作品。311 在二十八小节连续的小调段落之后，向 G 大调第二主题的过渡部分由于 G 小调的第 41—44 小节而增添了色彩。当 G 大调的调性确立起来后，在第 53—55 小节，音乐又开始转回到 E 小调，直至第 67—71 小节和第 82—84 小节完全稳定下来。事实上，很少有十八世纪的作品如此彻底地运用活跃的小调式。而除去呈示部的后半部分，几乎找不到大调的痕迹。在再现部，那些对应着呈示部中滑向小调的地方，和声试图要建立起大调调式，这时的效果是特别哀怨悲伤，在刹那间仿佛从小调弥漫的海洋中被用力拖拽出来一般（见第 167—171 小节）。
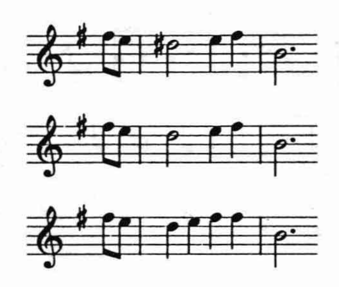
谱例XVII—5：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》，K. 304，第一乐章，开头四小句



第一乐章的旋律被轻轻地黏合在一起。莫扎特的这首一般被称为“情感性的”[emotional]小调式作品中，旋律服从于整体的控制，并按照周期性的平衡被加以严格塑形。因而，这首奏鸣曲八小节的开头旋律被分为四个小句，各有一个与之关系密切的节奏音型。第一句和其他三句的不同之处在于其直截向上的动势，而其旋律是完全独立的；其他三句则有着相似的外形，通过最后一个下行的五度相互关联着进行。显然，移调后可以看到，这三个乐句有着相同的开始和结束音（见谱例XVII—6）。这一有着上行动势和独一无二的情感性效果[*Affekt*]——这是其特殊的曲调轮廓的结果——的开头旋律在这一乐章中出现了五次，除了环绕它的伴奏音型外没有任何改变。它既是开头也是结束。在莫扎特的所有作品中，没有哪一个奏鸣曲乐章能够和这一乐章的创造性（哪怕是远远地）相媲美，因为别的作品中没有表现出与之相似的不屈不挠的音乐形象。第1—8小节的第一次出现是在“弱”[*piano*]的齐奏上；第二次是在第13—20小节，第二次出现也是弱奏，由小提琴和钢琴伴奏；第三次是在属调上，第85—92小节引入了一个对位主题，后者以一个小九度亮相；第四次是第113—120小节，这是在再现部，这里每一个小句的最后一个音被配以不协和的和声，并有一个*sforzando*（突强）；第五次（也是最后一次）是在第193—200小节，和第二次出现一样，由小提琴的旋律声部配上一个平静而沉思的钢琴伴奏音型。

312

谱例XVII—6：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》，K. 304，第一乐章，移调后的第 2、3、4 小句
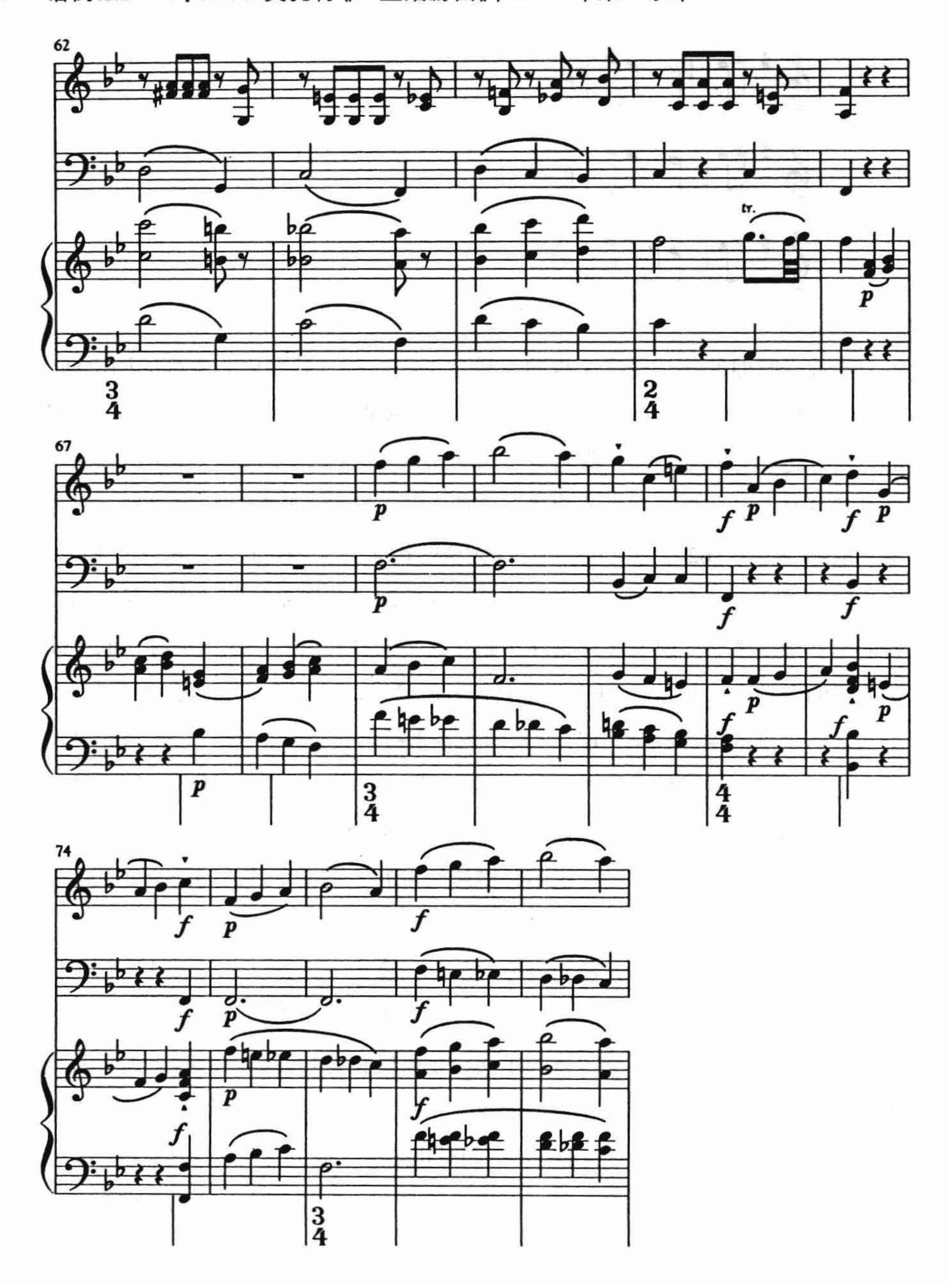


这首奏鸣曲的第二乐章（也即末乐章）是一首有着变化的主部的回旋曲，奏以小步舞曲速度。十六小节的主题旋律采用 **A B A' B'** 的四句体，其中 **A** 和 **A'** 的低声部运动有着强烈的下降趋势，出现于主部的每一次呈现，其作用犹如一种基础低音。这个乐章和先前的那个乐章不同，尽管主部旋律性格压抑，但在第一插部（第 33—62 小节）出现了向 G 大调的转向。第二插部（第 94—127 小节）则暗示着 E 大调的可能性。主部的最后一次出现必须联系其第二次出现时莫扎特的笔法加以考察。研究者将会注意到在这一素材的最后一次出现时，低声部中大量的半音进行被一个"E"上的持续音所替代；而整体下行的运动也被改为上行。当主部的旋律以从"E"开始的低音下行为特征时，尾声（第 148—170 小节）则以建立在"G A B C"到"G A B E"上的不断反复的低音上行运动为特征。严酷而决绝的最后几小节强调向着古式终止和弦——省略三音的"E—B"和弦——运动的小调式倾向：这不是模棱两可的大小调交替，而是明确无误的省略三度音的小调和弦。

在这对于渴望交流的人类的辉煌宣示中，莫扎特达到了某种通常被归在贝多芬名下的境界，即：通过对相同音乐材料的不断使用来传递一系列极具感染力的表情。而安排这一系列进行的手法，足可以让睿智而深思的听者迫不及待地想要找到其中所蕴含的合乎理性的重大意义。这一时期的带伴奏奏鸣曲代表着一个莫扎特此前未曾达到的水平——同时也是迄今很少有人达到的水平。

1776 年 8 月，莫扎特创作了一首为小提琴、大提琴和键盘乐器而作的三乐章作品，取名为《三重嬉游曲》[*Divertimento a 3*, K. 254]。

313 谱例XVII—7：W. A. 莫扎特《三重嬉游曲》, K. 254, 第三乐章



就钢琴三重奏这一体裁而论，该曲在很大程度上还属于带有经过性小提琴片段的钢琴奏鸣曲(大提琴基本上是重复低音旋律)，故而它的地位正好处于海顿和晚期莫扎特之间。并不需要特别指出的是，该作品也是变换节拍[metrical alteration]这一后来莫扎特重要的风格特征的最早范例。在第一乐章的第 116—121 小节有一个包含着 2/4 拍的 3/4 拍段落，即所谓“三比一”节拍的赫米奥拉比例[hemiola]。分句的指示以及关于弱奏和强奏的力度记号共同制造出交错节拍的效果，这效果非同寻常、令人瞩目。作品的末乐章包含一个将各种节拍(两次)硬性并入三拍子的段落，在其中的一个点(第 67—68 小节)上，演奏者需同时弹奏出多种节拍。 314

不带键盘乐器的室内乐

这一时期莫扎特创作的大量没有键盘乐器的室内乐包含了极为广泛的各种乐器组合形式。只为弦乐器而写的有一套六首四重奏 K.168—173（参见第 336 页）作于 1773 年 8 月意大利之行后，此时他正在全力联络维也纳出版商阿塔利亚 [Artaria]，力图与之密切关系。

正如这组四重奏之前有一首独立的四重奏 K. 80 一样，莫扎特伟大的弦乐五重奏产生之前也有一首独立的五重奏 K. 174。这部作品作于 1773 年莫扎特从维也纳返回萨尔茨堡后，其配器手法使作曲家进入织体写作的试验场。由两件小提琴、两件中提琴和大提琴的组合带来的丰富音响造成了全新的效果，其最初是由一个弦乐三重奏加上独奏小提琴和中提琴构成的。随后，高音弦乐器（指小提琴）开始成对出现，和同样成对的中提琴两两相抗，所有这四件乐器都参与到音乐的对话中。而这部作品和之后的五重奏最大的不同或许在于大提琴的运用上，前者中的大提琴是作为一件起支撑作用的低音乐器而出现的。事实上，莫扎特将最低音区的谱表标记为 *Basso* [低音]，而这个声部究竟是由大提琴还是低音提琴抑或是二者一起演奏并不清楚。

莫扎特有大约四年时间——即 1773 末至 1777 年末——几乎没有写过真正的室内乐作品。唯一值得注意的例外是可能于 1775 年问世的《大管与大提琴奏鸣曲》(K. 292)，这部对莫扎特来说显然不费吹灰之力的急就章，不太像个二重

奏，而更像是一个带有低音伴奏（低音的实现方式比较多样）的大管奏鸣曲。

管乐和弦乐混合的作品开始于 1777 年和 1778 年的长笛四重奏，这些作品显然是委约的，但仍然反映出当时不同寻常的乐器组合形式盛行的潮流。我们知道莫扎特曾告诉他的父亲自己受不了长笛的声音，他的个人好恶使得为之写作难上加难。然而，在这些四重奏（尤其是第一首）中，作曲家却肆意地挥霍着自己的旋律天赋。1781 年的《F 大调双簧管和弦乐四重奏》（K. 370）则无疑为这类组合形式树立了无法撼动的标杆。

315 尽管 1773—1781 年间的许多奏鸣曲和室内乐作品都十分成功，但莫扎特这一时期最重要的贡献仍然是公众音乐领域，而非私人演出场所。虽然这些作品都悦耳迷人，但几乎还没有一首可以在技术或表现力上与他最后十年创作的同类型作品相提并论。然而在协奏曲、交响曲、小夜曲、嬉游曲以及歌剧方面，卓越的标杆已经牢牢树立起来，作曲家本人在此后也只是偶尔超越它罢了。

交响曲

莫扎特在 1773—1774 年和 1778—1780 年间（也就是主要创作协奏曲和嬉游曲的年代之间的岁月）集中创作了十二首交响曲。最初的一些交响曲（作于 1773 年三至四月间）无疑反映了他在意大利学习的心得。值得注意的有 E$^{\flat}$大调的 K. 184，其中两支大管从头至尾地出现，而且并非只是应景。在大多数时候，大管只是简单地重复大提琴和低音提琴的声部，但是在慢乐章中，它们却保持了独立的地位，而且在最后的几小节中成为纯管乐合奏。最后一个乐章看来似乎完全是一个独立的部分，这是因为大管不仅从低音线条中、而且从管乐器和弦乐器中脱颖而出——这无疑是十分罕见的革新。

莫扎特在 1773 年 10 月 5 日和 1774 年 4 月 6 日之间所写的三首交响曲——G 小调的 K. 183、C 大调的 K. 200 和 A 大调的 K. 201——通常被视作其青年时代的三部曲，和“更加挥洒自如的”[1] 最后三首交响曲相提并论。K. 183 中表露

---

1. Einstein, *Op.cit.*, p. 222.

的从喧嚣反抗到宁静悲怆的情感幅度，长期以来一直被视作莫扎特对调性情感色彩运用的著名典范。这也是莫扎特在狂飙突进时期唯一的一首音乐会交响曲，[2]并且，诚如在作曲家那里常有的情形，听众可以将这部作品理解为对某种严肃的情感状态的表达，抑或是对情感状态的发展的模仿（恰如幼年莫扎特为戴纳斯·巴林顿所作的那样，参见300—301页）。然而，作品表现的力度和一气呵成的气势（只有在小步舞曲乐章的G大调三声中部有过片刻的缓解）无愧其居于莫扎特最动人心魄的作品之列。很难想象莫扎特打算如何在一个普通的公众音乐会或私人场合呈现这部交响曲。
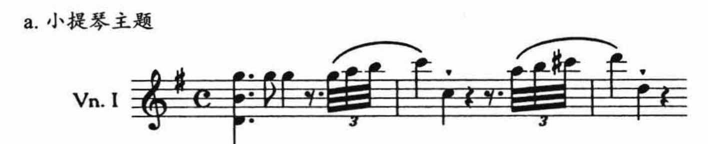
《A大调交响曲》（K. 201）则在各个层面都截然不同。在这部表情幅度时而 316 优雅、时而坚毅、时而严肃、时而轻快的作品中，作曲家创造出一种被复调丰富着的绵密一致的乐队织体，细部的精美雕饰几乎在每一小节都可以发现。每个乐章的基本性格各不相同，但却从属于一个整体。如果说K. 183的特质在于单纯无碍的表现力和素材的内在关联性，《A大调交响曲》则是一个神采各异、气象万千的世界。
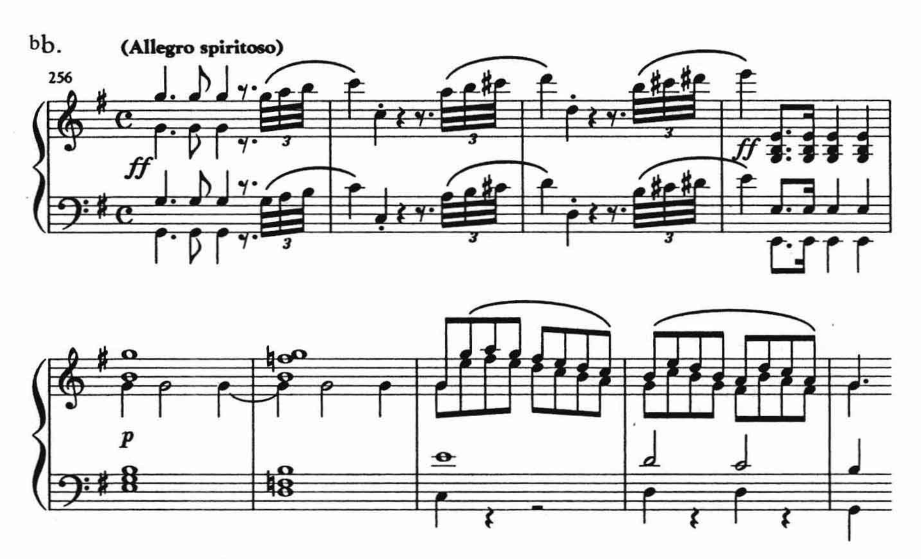
当1778年在巴黎的时候，莫扎特收到了一个委约，为圣灵音乐会创作一部交响曲，这就是K. 297《D大调交响曲》，别名“巴黎”。约翰·施塔米茨1754年访问巴黎以及他给予这里的管弦乐队的训练曾经极大地影响了法国人对于器乐音乐的口味，尽管时过境迁、风骚更替，相比于其他任何流行的风格，巴黎的交响乐趣味却仍然与曼海姆乐派的作品更为接近。圣灵音乐会的委约几乎使莫扎特陷入某种困惑，因为他们父子并不特别喜爱施塔米茨的音乐（对他们而言，更多是指小施塔米茨——卡尔），而对法国音乐也几乎没有什么好感。由于他们相信巴黎人热衷于喧嚣的音乐，莫扎特冲这一点为这部交响曲安排了最大编制的乐队：长笛、双簧管、单簧管（这是第一次出现）、大管、圆号、小号、鼓和弦乐器，这事实上囊括了可用的和圣灵音乐会的乐队习惯上所有的一切乐器。如歌的旋律被节奏性的琶音式旋律所取代；华彩段和终止式则被极大地延伸；配器绚丽夺目、音响丰富。第一乐章的奏鸣曲式非常清晰，尽管呈示部没有反

2.《解放的贝图利亚》（K. 118）三乐章的D小调序曲，在首尾两个乐章的主题素材上表现出更明显的一致性。

复，而中段异常短小。最激动人心的是莫扎特在转折点上引入再现部的效果（第174—185 小节）。这是莫扎特在结构思维上最令人吃惊的创造之一，而《“巴黎”交响曲》也是其创作走向成熟的一个早期例证。这部交响曲的慢乐章被演出经理人约瑟夫 · 勒格罗斯（1739—1793）认为太长，莫扎特又写了一个替换的乐章在第一版中出版。这个替换乐章缺乏原始版所有的一切优美旋律和乐队音色丰富的特质，而其中充斥的陈词滥调实际反映出作曲家对巴黎趣味的反感。最让莫扎特吃惊的可能是这部交响曲的第三乐章竟然是最受欢迎的——这个乐章在演奏上的难度和其中的赋格段不论对乐队还是听众都是挑战。

谱例XⅦ—8：W. A. 莫扎特，《G 大调交响曲》，K. 318，第一乐章





《G 大调交响曲》（K. 318）是一首意大利序曲。然而这是怎样的一首序曲啊！有许多证据都在证明这部作品的创作缘起，认为它原本要作为德语歌唱剧《扎伊德》的序曲，或是将被用作几部别的戏剧配乐的一部分，甚至是被作为另一

位作曲家的某部歌剧的备用序曲。无论此间情形如何，即使是在《G 小调交响曲》（K. 183）中，莫扎特也没有写作过这样具有强烈自身性格的音乐。第一主题由形象突出的、整齐的节奏性的素材塑造而成，急切而自持的印象一览无余。第二调域［The second tonal area］包含一支性格同样剧烈但轮廓不同的主题旋律，而结束部主题则以对位形式综合了开头那个节奏性材料与旋律性第二主题的发展部分，形成了非常辉煌的织体。在中部，开头的音乐素材被加以发展：在一个长长的 B 持续音上，一串和声上极端不协和的模进似乎要导向 E 小调，这一运动被突然出现的先是向 C、而后是向 D 的转调所阻止。一般说来，再现部可以预期在这时开始，但这里却出现了一个主音 G 上的温柔如歌的舒缓旋律。在这个缓慢的旋律之后终于到来的再现部是不完全的，例如：它从导向第二主题的连接部（现在是在主音上）开始。一个独一无二的、莫扎特式的意外出现在这部交响曲的尾声：第 256—262 小节，在光芒四射的 G 大调主属音中间，作品的开头又重新出现了，但以别的方式增加了其表现的力量。开头素材的力量主要来自于第 2 小节和第 257 小节的 C♯音——与主音构成了三全音。这个节奏表情的第三次反复（第 258—259 小节）卷入了 C♯和 D♯两音，明确地打开了通向 E 小调的调性之门——这是一个对莫扎特而言相当罕用的调，这让我们想到前面讨论过 318 的 K. 304 奏鸣曲中引人注目的部分。这个可怖的 E 小调之门洞开之际，仿佛瞥见了内在的世界——附点节奏型的 E 小和弦，由 2 支大管、4 支圆号、2 把小号和定音鼓奏出。就在这扇大门刚刚打开的一刹那，又旋即关闭了，弦乐、长笛、双簧管温柔地转向下属调并迅速回到了主调。这部作品结构的奇妙之处，在于那些形象崭新的乐思巧然预备呈现而敲打听众心灵的效果：第 258—259 小节实际上在第 3—4 小节已经预示过；而 B 上的长时间持续音（第 85—94 小节）促使我们去期待 E 小调的到来——但最终直到第 259 小节才得到满足。仅仅在这几小节中，在对最小音乐单位中所蕴含表现力的发掘中，我们看到了莫扎特天赋的另一种品质，这一特质部分是源于他拥有将纷繁杂呈的世界凝聚到小小果壳之内的能力。对我们来说，莫扎特要传达的信息是难以把握的，因为他看来言简意赅，又不像贝多芬那样仿佛是要唤起一种行动，而只是一种沉思宁静的观照。他和任何别的艺术家一样能清晰地看见和描绘天国与地狱，不过他似乎更偏向于天国。这两种意象都反映在这首短小而神奇的序曲 / 交响曲别样洞天的小世界中。

这一时期的最后两部交响曲——$B^{\flat}$大调的 K. 319 和 C 大调的 K. 338——仍然朝着作曲家此后浸润的深厚潮水中畅泳，尽管其本质各不相同。在配器上，莫扎特如今已经完全弃绝了旧的模式，对于如何掌握乐队中的管乐器他已精通无遗了。这两部交响曲的写作已经快要达到他最成熟的交响曲标杆了。K. 338 第一乐章第 42—44 小节一枝独秀的大管显示出作曲家对这一乐器性能的理解与 1774 年及更早时的交响曲作曲家是大相径庭的。

小夜曲和嬉游曲

在托玛斯·伯斯比于 1819 年出版的《音乐通史》[*General History of Music*] 中，莫扎特写作管乐的过人能力被形容是“家喻户晓”，以致无需再多费唇舌加以描绘。他写道：

> ……莫扎特，那是造化的源泉。长笛的甜美呼吸、双簧管的如泣幽咽、大管的甘醇自语，都与他心灵的精微细腻、感觉的温情活泼相交融。[3]

319

这一对管乐器妙处游刃有余的掌握是如何发展锻炼以致趋于至善的呢？兴许这其中的答案并非得自交响曲、协奏曲或室内乐的领域，而是要从这三者的综合体，即小夜曲 / 嬉游曲中去寻找。

莫扎特的超过四十部小夜曲、嬉游曲或遣兴曲 [cassation] 以及一些可以被这样称呼的早期作品被分为三大类：为小型管乐器组合单独而作的；为混合型室内乐队而作的；为管弦乐队而作的。当然这之中也有无法完全归属于这些类别的重要作品。首先必须明确，“嬉游曲”这一术语是一个总称而非确指，它意味着某种功能而非形式——嬉游曲是一种通常为某一特别的庆典场合而作的社交音乐。

---

3. Thomas Busby, *A General History of Music* （London, 1819; facsimile reprint, New York, 1968）Ⅱ, p. 413.

管乐嬉游曲一直被描述为“户外音乐”[open-air music]，并且由于该体裁在配器方面用的是多种管乐器的成对组合，故而它们更具有穿透力，而且也传达出了乐器自身所蕴含的田园意味。这一时期最初有两部为十件乐器（即前述乐器再加上两支英国管）而作的嬉游曲，各自由五个乐章构成，并且都只含有一个小步舞曲乐章。唯一一部六乐章的作品（K. 188）由两支长笛、五支小号和一面定音鼓演奏，这是莫扎特最少使用的奇怪的组合形式。五部六件乐器的嬉游曲（双簧管、大管和圆号各二）几乎都是四乐章的（K. 253 是三乐章），它们手法老练、音乐素材精炼异常，和莫扎特别的类型的器乐作品没有两样。K. 270（作于 1777 年 1 月）中加沃特式的小行板如同许多十八世纪的艺术精品一样，除去了现实田园的俗套，蕴含了一种理想。

成组的弦乐和管乐嬉游曲（最常见的是弦乐四重奏加上两支圆号：如 K. 205、248、251、 287、334）属于一个介于室内乐和公众音乐之间的世界。第一小提琴在这些作品中占有特殊的地位，其技巧的运用程度是其他演奏声部所无法比拟的。和管乐嬉游曲不同，和乐队小夜曲一样，这些作品在开始和结束时用一首进行曲来伴随演奏者的进入和离开。通常认为 K. 247、287、334 是“属于（同类作品中——引者注）最纯洁、最欢乐、最动人和最完美的。它们是音乐的失落的天国。”[4]

管弦乐队的小夜曲（K. 185、203、204、239、250、320）有竞奏性格，这与交响曲构成对比。一个首选的范例是 K. 239《月下小夜曲》[*Serenata notturna*]，为弦乐和定音鼓而作，不过还安排了一个由两把小提琴、一把中提琴和低音提琴组成的协奏部。虽然小夜曲的乐器规模更大，但依然试图按照独奏模式来运用乐器。这些作品包含七到八个乐章（不算引入和结束的进行曲），其中都含有一首两到三乐章的小提琴协奏曲，在调性安排上和作品的其余部分不同。在规模最为庞大的小夜曲 K. 320 中，协奏曲的因素充溢于两个乐章之中，它们被莫扎特标作“协奏风格”[*Concertante*]，由两支长笛、两支双簧管、两支大管和两支圆号以及用于协奏 [*ripieno*] 的弦乐器。

320

萨尔茨堡的岁月虽然因为大主教的敌意而日益使莫扎特一家难受，但宫廷之

---

4. Einstein, *Op. cit.*, p. 198.

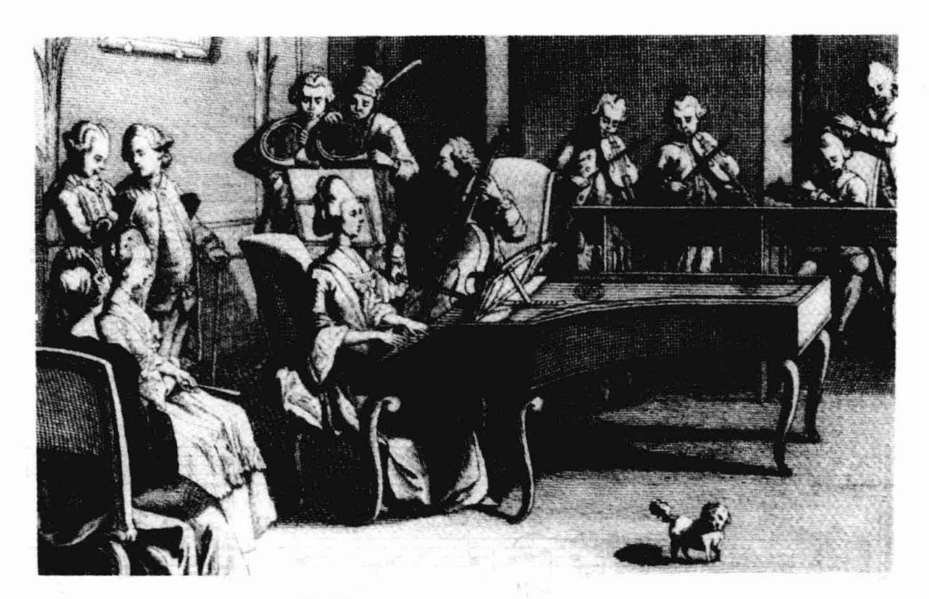
外的快乐交际却给予他们相应的补偿——我们在他们的书信中得知这一家人从“镖靶射击”的聚会中享受了大量乐趣。这些家庭之间友谊的见证便是为聚会而写作的嬉游曲和小夜曲——这一时期数量之多超过别的任何时期——人们只会惊讶于在某个历史时期，轻松而强有力的娱乐在如此优雅的音乐中获得了永恒的魅力。正是因为这些作品的存在，我们这个时代的许多人都将十八世纪视为一座人类堕落之前的伊甸园。

协奏曲

萨尔茨堡的年月也是为不同乐器而写的协奏曲数量最为丰富的时期。除去半打钢琴协奏曲外，全部小提琴协奏曲以及长笛、单簧管、大管协奏曲和为长笛与竖琴、两把小提琴、小提琴与中提琴而作的协奏曲都在这时问世。其中有一些最激动人心的协奏曲片断保留下来：一首为钢琴和小提琴而作，一首为小提琴、中提琴和大提琴而作。还有一首大提琴协奏曲、一首单簧管协奏曲和一首为长笛、双簧管、圆号和大管而作的交响协奏曲不幸遗失了。

除了第一首之外，所有的小提琴协奏曲都作于1775年。这些作品回避深沉的严肃情感，致力于营造精致光洁、生机勃勃的表情或是淡淡的忧郁情绪，让人想起这一时期的小夜曲。但是值得注意的是，相对于之前的作品，1775年的协奏曲在规模和技巧上表现出了巨大的飞跃。《A大调协奏曲》（K. 219）采用了一个作曲家绝无仅有的十分有趣的结构手法。在乐队全奏之后，独奏小提琴在一个柔板“引子”上进入，而这个引子在主题素材上通过主三和弦的旋律和节奏的扩展与快板部分相联系。这首协奏曲的终曲将异国风情的土耳其小调式因素、匈牙利吉普赛音乐和宫廷小步舞曲熔为一炉，这种将“狂飙突进”式的手法用于喜剧性的语境之中，给予这个乐章一抹奇异的亮色。

321 为独奏小提琴和中提琴而作的《E♭大调交响协奏曲》（K. 364）则完全脱离了小夜曲的氛围。事实上，这确实归属于独一无二的协奏曲之列，因为这部作品尽管有过之前和之后的范例，但在当时却没有可以比肩之作。在这部作品中，历史的考量似乎不如批评的眼光重要。E♭大调向来被描绘为“共济会精神”的
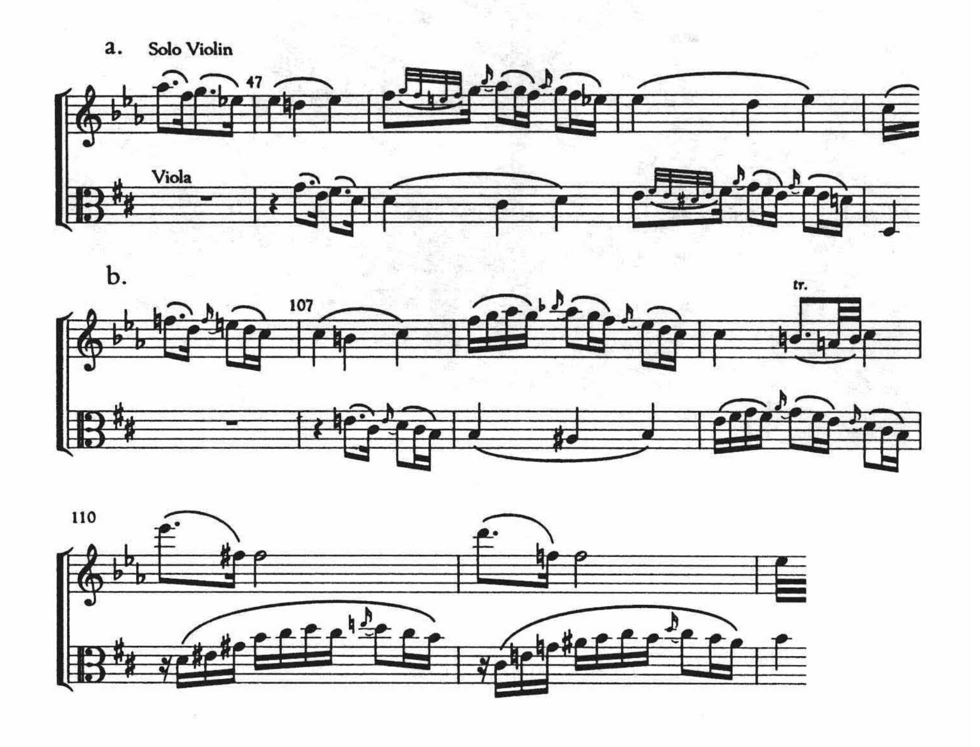


这是一幅关于苏黎世一次音乐会演出的版画，作于1777年，出自约翰·鲁道夫·霍尔扎布之手，再次显示一位女性器乐演奏家在键盘上担任乐队指挥的情景，她领导着2支长笛、2把小提琴和2支圆号，再加上一把大提琴来增加气势。

专属调性，三个降号的调号被认为和某种神秘主义的精义相符合。或许更重要的在于，应该意识到对于莫扎特来说“E♭”是色彩最为丰富的调性之一，可以表现极为宽广的情绪范围：从帝王般的尊贵、矜持以及并非专横的威严到兴高采烈、生机勃勃的欣喜。这部作品中的某些情感成分从莫扎特采用C小调作为慢乐章主调可以窥见。用在古二部曲式或奏鸣曲式乐章中的小调式使他得以强调再现部中的第二调域，谱例XVII—9显示出在莫扎特的音乐中，首先表情是如何被加强，然后对位的因素又是如何与情感的强度相结合的。

最早的完全原创的一组钢琴协奏曲也出现在这一时期，包括为一架钢琴和乐队而作的K. 175、238、246、271，为两架钢琴和乐队而作的K. 365以及为三架钢琴和乐队而作的K. 242。在这六首作品中，K. 271和K. 365都属这一体裁中最伟大的杰作，但缘由却不尽相同。

正如前述，E♭大调的K. 271系为一位热诺姆小姐而作，而对于这位佳人我们一无所知，只知道作品写于1777年1月。

322 谱例XVII—9：W. A. 莫扎特《交响协奏曲》, K. 364, 第二乐章



作品的个性特征是卓尔不群的。首尾两个乐章都以钢琴不同寻常、无视成规、极具活力的自我宣示起始和结束。独一无二之处在于：独奏者在乐队第一次全奏之前就已经进入——这是贝多芬在二十五年之后才采用的手法。很少有莫扎特的作品这样强烈地植根于开始时的乐队动机，这是富于节奏张力的、精致的琶音连续进行，很快又被钢琴接过来，转入一支流畅优美的旋律。如果莫扎特将节奏视为音乐中阳刚的一面，而将旋律视为阴柔的表征(在他的作品中有无数无可争辩的例子可以证明)，那么不难得出这样的结论，即：在此，独奏部分被刻画为女性角色，而乐队则成为钢琴的男性搭配。乐队的全奏部分织体丰富、素材众多。像莫扎特的键盘协奏曲中常见的一样，独奏钢琴扮演着两个角色：既是通奏低音的演奏者，作为和声背景支撑着乐队声部，又是被乐队所衬托的

独奏者。独奏呈示部的开始是莫扎特诱使迁延不前的独奏者从全奏的背景中脱颖而出的绝佳例证：在全奏部分最后的材料之上，独奏部在一个长长的属音颤音上进入，当乐队归于静默时，这个音型乃化为基于开头部分的新旋律素材。第一乐章的结束与众不同：在华彩段后，独奏部再次响起属音上的长颤音，并且仍然在与其第一次进入时相同的乐队素材之上。然而独奏者并没有再次重复“新”材料，而是在乐队的终止和弦之后，以坚定的下行琶音巩固着主调。整个乐章在细节上完美无瑕。

323

C 小调的慢板乐章，作为莫扎特的协奏曲中的第一个小调乐章，似乎必将属于哀婉动人的巅峰之作，尽管存在某些让人难以置信的戏剧感——或许是过于“歌剧化”了。可以想象，当她的乐器呜咽流涕，并在第 12—16 小节、第 49—53 小节和结尾戛然而止时（这种反对称性在后来被莫扎特发展为表现狂乱之情的最有力的手段之一），热诺姆小姐定然能以伤感的描绘触动听者的内心。不过除去这些中断，结合了叙说着失望的宣叙调式乐句，音乐却在表明莫扎特此刻的心境是多愁善感而非朴实诚恳、阴晦而非袒露的。这个乐章中太多的部分是在关系大调上，而宣叙调结束时的终止式告诉我们，这里的“女主角”是过于强势了，以至于不值得怜悯。每一次，紧随其后的强奏和弦强调着艺术家的意志力，并将略感惊异的听者带回到规则的实际之中。最后的结果是我们在莫扎特那里最常见的：理性和智力超过了感受和情绪。埃马努埃尔 · 巴赫说，音乐家要打动他的观众必须使自己首先动情，而莫扎特却显示出相反的姿态：即便是动情时，他仍然稳操控制。

最后一个乐章辉煌而精省。其力量感和冲动性被加入的小步舞曲进一步加强，每一次紧张都被装饰再现。作为一个整体，这部协奏曲无愧为莫扎特最优秀的杰作。

《E $^{\flat}$大调双钢琴协奏曲》（K. 365）则属于另一类型。这里所展现的世界是青年人充沛的活力、高扬的灵魂和微微的伤感，让人想起彼时萨尔茨堡大多数典型的社交音乐。对于演奏家来说，作品首要的价值在于两架钢琴之间的相互内在联系——在两位独奏者之间，由紧密的模仿、反复的移调和近乎武断的音型区分所构成。这部作品是这一类中如此完美的范例，以至于人们会寻思莫扎特是如何做到对二者一视同仁的。

歌剧作品

莫扎特之前从未像这段时间写这样多的歌剧，但他实际完成的只有三部：喜歌剧《假扮园丁的姑娘》[*La finta giardiniera*]、短歌剧 [*serenata*]《牧人王》[*Il rè pastore*] 和正歌剧《伊多梅纽》,《伊多梅纽》是他第一部“伟大的”歌剧。

324 1775 年 1 月 13 日，莫扎特的喜歌剧《假扮园丁的姑娘》(K. 196) 在慕尼黑首演。作品被认为是一出闹剧，而脚本（作者不得而知；过去有人认为是科尔特里尼，但更像是出自不那么有名的佩德罗塞利尼之手）则属于那种在五年后很可能被莫扎特拒绝的一类。然而这却是一部极具效果的戏剧，充满了满是笑料的误解的场景。音乐中不乏闪光之点。例如在开头，主要角色聚在一起，歌唱皆大欢喜的幸福日子。接着，在这个三部性结构的中段，角色们各自讲述自己的故事，这时每个人都因为这样那样的原因而悲伤不已。当 **A** 部分再现时，一切又回到了欢快的开始。随后在剧中，午夜，主要角色在一座森林里寻找对方，情景是伸手不见五指的黑夜——当然，观众对一切却清清楚楚。

除去偶尔出现的二重唱，这部歌剧基本是由咏叹调构成，激动人心的咏叹调主宰了全剧，这清楚地表明，莫扎特还没有完全从正歌剧传统的束缚中解放出来。我们在这里看到了最早的真正莫扎特式的结尾，在此，舞台上的群体越来越大，戏剧张力也越来越强，但随后结局的基本特质中却缺乏角色之间的互动。尽管十分迷人动听，《假扮园丁的姑娘》和即将来临的伟大杰作之间尚有不小的距离。和《卢齐奥 · 希拉》相仿，这部作品尽管一开始极受欢迎，但此后却没有到处上演。

莫扎特的《牧人王》(K. 208) 的创作必定始于他从慕尼黑返回萨尔茨堡之后。作为庆祝马克西米利安选帝侯访问萨尔茨堡的委约之作，这部短歌剧采用梅塔斯塔西奥的台本——自 1750 年问世以来，这个剧本已经被无数作曲家搬上过歌剧舞台。短歌剧对舞台表演并无太多要求，这个脚本也只需一连串变化的宣叙调和咏叹调即可。尽管莫扎特在配乐上倾注了创造与心血，但这部歌剧最终也只是这一业已过时的体裁的优秀范例而已。

莫扎特的下一部戏剧作品（尽管没有完成）则显示出他随着成长过程的递进

已经突入了新的领域。1778 年，皇帝约瑟夫二世在维也纳建立了一所国立剧院以鼓励德语歌剧的创作和上演。莫扎特在 1780 年或更早些时候创作这部歌唱剧的初衷，无疑是为了和维也纳建立起密切的关联。这部名为《扎伊德》的歌剧采用了莫扎特家的一位老朋友约翰 · 安德烈亚 · 沙赫特纳的剧本。莫扎特曾在很短一个时期内对依词配乐的所谓“音乐情节剧”风格（对白穿插在音乐当中）怀有过热情，而这部作品就有趣地见证了这股热情所唯一遗留的残迹。 为何没有完成则不得而知：也许是由于皇太后玛利亚 · 特蕾莎的驾崩使维也纳剧院一度因国丧而关闭，也许是因为莫扎特被另一部委约为慕尼黑而作的狂欢节歌剧完全占据了空余——而慕尼黑在相当长时间内是和维也纳有着同样吸引力的目 325 标。事实上，对于莫扎特来说，他长期翘首以待的机会似乎终于到来。他从曼海姆给父亲写信道：

> “别忘了我多么渴望写歌剧。我羡慕任何正在写的人。每当我听见或看到一首咏叹调，就禁不住因心烦意乱而哭起来。不过我要写意大利语的，而不是德语；要正歌剧，而不是喜剧。”（1778 年 2 月 4 日书信）

1780 年秋，在为选帝侯服务三年之后，他被约请为自已最尊敬的曼海姆乐队以及他所认识的歌手们写一部歌剧，用意大利语而非德语，是正歌剧而非喜歌剧。莫扎特全身心地投入到这一委约中，其热情不仅见诸于总谱，也从他和父亲的书信中可以窥见。如果联系到所产生的风格及手法背景来看，这部作品无疑是莫扎特写过的任何歌剧中最为丰富饱满、最富于想象力和创造性的。咏叹调的结构将新的活力注入了一再重复的程式；重唱与合唱部分既富于挑战又深具魅力，乐队配器富丽华贵。总谱的每一页都表明：莫扎特戏剧天才已完全成熟并最终实现，而在这对永远的敌人——戏剧动作与音乐表现——之间，奇迹般的平衡也第一次卓然出现。

慕尼黑宫廷选中的剧本是法语悲剧《伊多梅纽》，该剧曾被安德烈 · 康普拉（1660—1744）于 1712 年配乐，而巴尔达萨雷 · 加卢皮曾于 1756 年将其写成意大利正歌剧。莫扎特很可能将一份剧本的抄本寄给了他在萨尔茨堡的老朋友、宫廷神父吉阿姆巴蒂斯塔 · 瓦雷斯科修道士（卒于 1825 年），后

者被请求按照作曲家的意图改编剧本，并强化和法语原著之间的关系。剧情取自古老的神话。克里特国王伊多梅纽从特洛伊返家途中，在海上遇到风暴，于是向海神涅普顿许愿：如能安全返回陆地便将他遇到的第一件活物献祭给海神。涅普顿接受了他的协议，但命运却使伊多梅纽的儿子伊达曼特出现在他回家的路上。伊多梅纽试图逃避自己的承诺，但他的所有策略都最终失败。涅普顿派一个海怪来毁灭伊多梅纽的国家。尽管伊达曼特杀死了海怪，但神谕似乎无法逃避。正当伊达曼特准备被献祭之时，涅普顿被伊达曼特的未婚妻伊利娅的奉献所抚慰，悄然隐遁。而大团圆的结局是海神惩罚伊多梅纽，迫使其将王位禅于他的儿子。

莫扎特在 1780 年 11 月初离开萨尔茨堡前往慕尼黑。从通信中可以清楚地得知，在萨尔茨堡时他已经和瓦雷斯科及父亲通盘计划过歌剧的创作，而父子二人都极其重视这次委约。我们也了解到第一幕几乎完全在萨尔茨堡写成。在他发自慕尼黑的第一封信中，沃尔夫冈给我们留下了对于歌剧的细致构想的最初证据，同时也让我们了解到他对可怜的瓦雷斯科的热切期待，后者的工作还远未完成。在提到剧本将会在慕尼黑出版，而修道士不用再费劲抄写时，他说道：

326

> “我对于修道士的工作只有一个要求：第二幕第二场伊利娅的咏叹调应该稍微加以改动以符合我的需要。‘Se il padre perdei, in te lo ritrovo’（如果我失去了父亲，就去找他），这一句的配乐好到了极致。但现在碰到了一个问题让我感觉很不自然，即，在咏叹调里要冒出旁白。在一段对白中，所有一切都是非常自然的，因为有些话可以很快地反复说；但在咏叹调中，那些不得不重复的词语所起的效果就很不好了，即使问题不在于此，我也宁愿要一首不被打断的咏叹调……”（1780 年 11 月 8 日书信）

在下一封信中，他提到了似乎是一场产生在瓦雷斯科和他以及他父亲之间的争执，这是要求剧本作者改动所写的国王独自在风暴中的船上失去理智的场景。他也这样说道：

“第二首二重唱应该被完全取消——而这样对歌剧只会有益无害。因为当你通读这一场景时，你将发现，在这里增加一首咏叹调或二重唱显然是了无趣味和冷冰冰的，而对于其他站在一边无所事事的角色而言又十分尴尬；此外也将使在伊利娅和伊达曼特间高贵的争执显得过于漫长而失去其整体的力量。”（1780年11月13日书信）
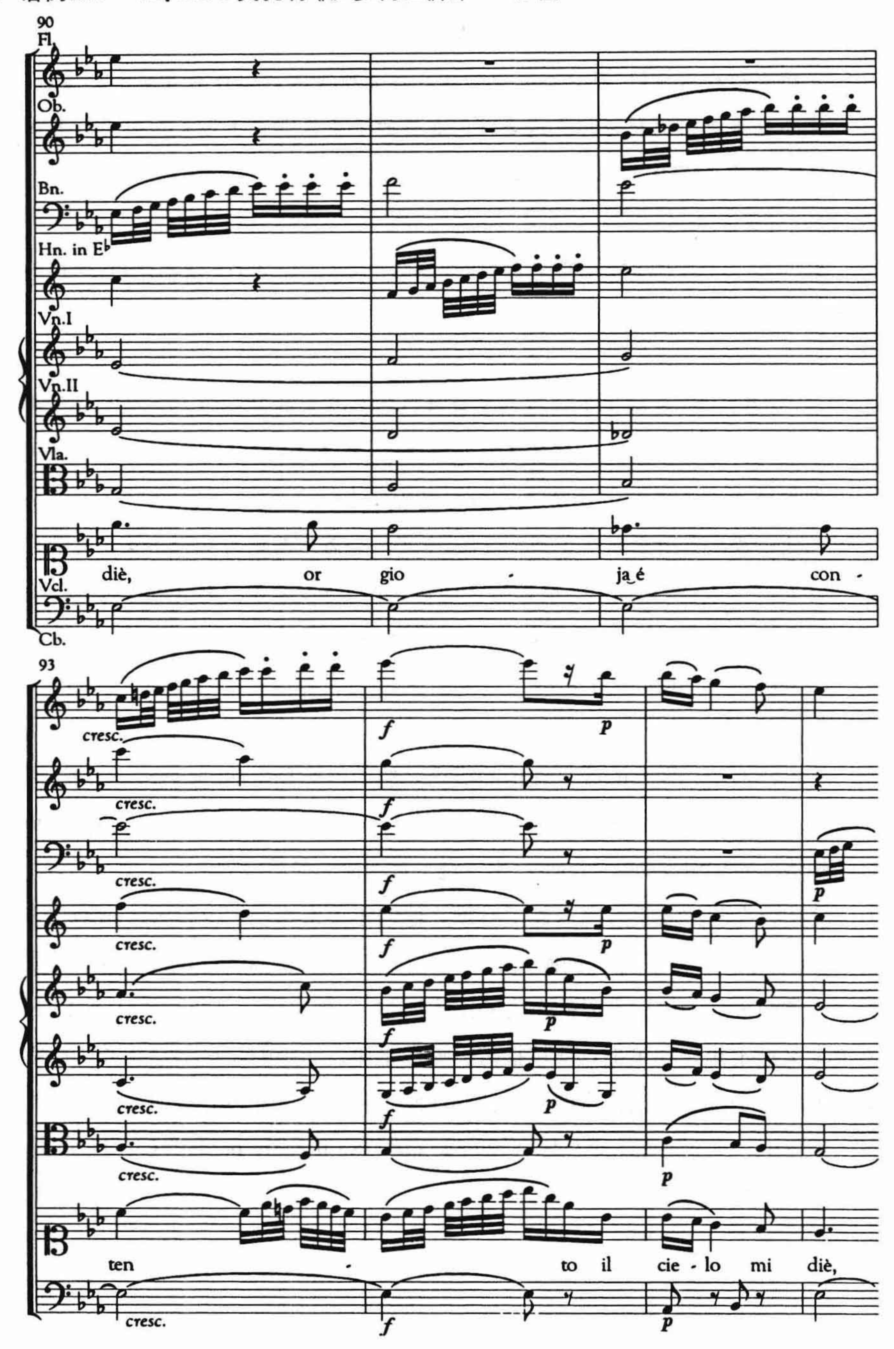
他在另一封信中同样提到了长短的问题，当提及造成大团圆结局的超自然力量的干预时：

“告诉我，你难道不认为那来自地底的声音讲的时间太长了吗？仔细考虑一下。可以自己画一下剧院的图形，别忘记声音必须要能震撼人——必须有穿透力——必须使观众真正相信它的存在。所以，如果说的时间太长又怎能造成这种效果呢？在这种时候，听者只会越来越认为这根本就没有任何意义。如果《哈姆雷特》中鬼魂说的话没这么长，那么它将有效果得多。要压缩那来自地底的话语再容易不过了，而由此得到的要远远超过失去的。”（1780年11月29日书信）

莫扎特不关心抽象的或是理论的概念。他的目标是生活的真实，他的准绳是是否能为有所渴望的观众造成预期的效果。为了这一结果，只要头脑中有更好的想法，缩减和改动就会随时产生，直至首演前的最后一刻。

莫扎特在两位歌手方面遇到了麻烦。他的年迈亲密的朋友拉夫（饰演伊多梅纽）已经六十六岁高龄，而阉人歌手达尔·普拉托［Dal Prato］（饰演伊达曼特；在信中被称为“我亲爱的有力的阉人达尔·普拉托”，1780年11月15日书信）又过于年轻和笨拙，演技拙劣、嗓音平庸，而别的演员都是优秀的歌唱家和他的老朋友。莫扎特将他的热忱倾注到了丰富流畅、色彩绚丽的室内性的音乐织体中，正如下面这个从伊利娅的咏叹调“Se il padre perdei”（第11分曲）中所选例子所示：

327 谱例XVII—10：W.A. 莫扎特《伊多梅纽》，第11分曲



在这里，人声和独奏长笛、双簧管、大管以及圆号一道，成为一首小协奏 328 曲的组成部分，其中，所有的独奏（唱）者都共用咏叹调的素材——这是莫扎特后来一再使用的手法：尽管不那么有戏剧性，但更加让人眼花缭乱。二部性咏叹调的程式有时仍然有所保持，但莫扎特加入了很多新的手法，以将正歌剧从习惯性的套路中解放出来，向着现实、真实的人类感情和尖锐的戏剧性转化。莫扎特懂得格鲁克和他的音乐及观念，并在剧中宣示了对后者的忠诚——并非自始至终，而是出现在序曲的最后：这里对格鲁克的《伊菲姬尼在奥里德》序曲的亦步亦趋地回响是明白无误的。

《伊多梅纽》的序曲和第一场（*ACM* 40）足以说明作曲家的匠心。序曲建立在歌剧的主调——D 大调上，但在结束时，D 成为了 G 大调或小调的属音，随着帷幕拉起，音乐行云流水般地悄然进入伊利娅的伴奏宣叙调，这时序曲的调性才最终解决。富于表现力的结尾的渐进调性和音乐的塑造在此有了先期的暗示。而这首开始和结束都在 G 大调上的宣叙调其内部也充满调性与情绪的曲折变化，最后导向一首 G 小调上的咏叹调。在这里，诗歌有两层意思：第一是在和希腊人作战时，伊利娅失去了父亲和兄弟。随后，作为过渡，她唱道："现在我真的要爱一个希腊人吗？"因为第二个意思是：她明知道自己背叛了她的家族，但她无法憎恨她所爱的人——伊达曼特。诗歌是完全按返始咏叹调的形式设计的，但莫扎特却选择了一个平衡的二部曲式，极为自然地回到宣叙调，这样就不可能有喝彩来打断戏剧动作的进行。人声在 G 小调上清楚地唱出了第一个乐思，这是和歌词的第一层含义相配合的。第二层语义配以 B$^\flat$小调。作为莫扎特推进戏剧动作的典型手法，第一层字面含义的再现中包含导向 G 小调的转调段落。莫扎特不同寻常、具有思想深度的歌词配乐方式使他可以同时兼顾几层创作意图：G 小调的调性用来表现家破人亡之痛；第二层语义——也即女主角因爱上了仇人的儿子背叛了她的家族——首先出现在关系大调上，然后回到原调，这为伊利娅表现她在剧中饱受折磨的处境提供了最大的可能性。而最后，具有紧迫感的配乐又必定为整部歌剧增添亮色。

第三幕绝妙的四重唱（第 21 分曲）是莫扎特对结构的超凡控制和他坚持将结构力保持到动人的结尾的另一例证。这里，四个主要角色讲诉着他们的分别、冲突和情感。被父亲无端放逐而不知缘由的伊达曼特唱到他将要离开，在流浪

中寻找死亡。伊利娅表示她要陪伴他，生死与共。伊多梅纽以痛骂反击涅普顿的残酷无情。而曾对伊达曼特许诺、又被伊利娅阻止的埃莱克特拉则要寻求报复。从剧本词句的反复和调性布局来看结构是清楚的。古二部曲式［binary form］再次被采用，其中第二部分几乎重新运用了第一部分的素材，以致看起来具有全新的面貌。这种写法使莫扎特得以完成两个目标：第一是使四个声部达到半音化的效果并在对位运动中体现出极强的冲击力；第二是采用莫扎特音乐悲剧的基本手法，使伊达曼特像他开始这段四重唱那样结束它。这一因相同的首尾素材而显得突出的四重唱，无疑是整部歌剧中最具有强烈戏剧表现力的场景之一，这也许正是慕尼黑宫廷认为《克里特国王伊多梅纽》的第三幕要好过第一幕的原因。

宗教音乐

在莫扎特为科罗莱多大主教服务的年月里，他创作的宗教音乐比他一生中别的任何时候都多。六部大弥撒［*missae longae*］、五部小弥撒［*missae breves*］，再加上大约一打其他宗教音乐作品（其中许多是规模长大、多乐章的作品）构成了这八年时间的总合。然而，大主教将这些音乐运用于圣礼的过程是令人吃惊的。在一封1776年写给玛尔蒂尼教士的信中，莫扎特如是描绘这些限制：

> “我们的圣乐和意大利的完全不同，这是因为一台包括完整的《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《使徒书奏鸣曲》、《奉献经》或经文歌、《圣哉经》和《羔羊经》在内的弥撒所需时间决不能超过三刻钟或一个小时。这样的规定甚至用于大主教亲自主持的庄严弥撒……与此同时，弥撒必须拥有所有的乐器——小号、鼓等等。”（1776年9月4日书信）

对于作曲家的内心而言，如此宝贵的乐思的发展不得不予以放弃，而辉煌明亮的效果也只能大打折扣了。

这些音乐自身充满了内在的矛盾，无疑反映了莫扎特一家对大主教深切的

敌意，也是沃尔夫冈日趋滋长的对教会教条褒贬参半的情绪的写照：这种情绪中掺杂了他在寻找一个合适职位的无尽过程中对来自全能上帝的支持和扶助的真心需求。他很像一个理智的怀疑者，尽管有时出于需要也会划十字。这样一来，他的许多为圣事而写的音乐显示出将严肃而深沉的情感与轻率、浮浅的神情并置的特征。他常常容许作品的效果被这样那样的方式搞砸，仿佛是禁不住想要嘲弄他的雇主的冲动，哪怕这可能意味着毁掉他的创造物。当然，莱奥波德在家信中对大主教的评价（在他们的交谈中有更多激烈严厉的攻讦）无助于他儿子创作出最佳的音乐，而只会加重这种情势。 330

荒谬的是，正是大主教的要求致使莫扎特减少对复调的使用；避免将声乐咏叹调基于礼拜用的经文和词句；探索如何将这些固定的程式经常性地和器乐音乐相融合；并在过去被认为毫不相干的宗教语境中拓展“现代”旋律的使用。

《C 大调弥撒》（K. 317）可以向我们展示，在莫扎特 1770 年代的教堂音乐中，什么是优秀之作、什么又是平庸之作。这部通常被称为“加冕”[*Coronation*] 弥撒的作品是被用来庆祝玛利亚教堂中一座神奇的童贞女塑像的加冕典礼。典型的萨尔茨堡弥撒的乐队配置由中提琴不分部的弦乐（这意味着中提琴只是重复低音旋律线）和在此场合附加的双簧管、圆号、小号、长号和定音鼓组成。短小的《慈悲经》有一个印象深刻的缓慢引入段，导向一个速度更快、更为“现代的”、歌曲般的“*Kyrie*”[上帝垂怜我等]，由独唱女高音和男高音演唱。而“*Christe eleison*”[基督垂怜我等] 的歌词则完全沉浸在旋律的结构中，几乎听不见了。一个开头素材的回复暗示着“引子”并非真正的引子，而是 **A B A** 形式的第一部分，尽管歌词和音乐并不同步吻合。《荣耀经》具有器乐作品的形式外观，并通常被认为是奏鸣曲式。“**Quoniam** ……”[汝乃唯一之主] 一句再现了和最初出现在“**Gloria**……”[荣耀归于在天之神] 中的音乐素材，而“**Amen**”[阿门] 的音乐则与第二调域的调性和歌词“**Domine Deus**”[我主上帝，在天之父] 相仿。这样，从“**Qui tollis**”[免除世人之罪] 开始，包括“**Miserere nobis ... Suscipe ... Qui sedes**”[垂怜我等……受我等之祈祷……坐于天父之右] 就构成了“发展部”。类似的手法也可以在《信经》中窥到，其中有一个从“**Et incarnatus**”[由圣灵所生] 直到“**Sepultus est**”[受难而被埋葬] 的引人注目的“柔板”中段。除开极具感染力的和声进行外，最动人的因素是第一小提

琴上三十二分音符的跑句，这与 J. S. 巴赫的《B 小调弥撒》中“Et incarnatus”上的伴奏音型惊人相似。这一乐章再现部的效果体现在“Et resurrexit”[复活]这一再现点上，但最为动人之处却是第一部分中“Descendit de coelis”[自天而降]上对位式的词句描绘手法，这一素材在第二部分转化为了平静的、总结性的“Amen”的音乐。

在《圣哉经》和花唱的《和散那》[*Osanna*]之后，是一个儿童般天真的《降福经》，这也许是在具象基督的话：天国只有对那些成为孩子的人才会敞开。

《羔羊经》三联式的祈祷文配乐依照现代风格，其中一个旋律的开头部分稍后被莫扎特改编用来表现《费加罗的婚事》中伯爵夫人的痛苦。在这个曲调最后一次出现时，歌词改变为“Dona nobis pacem”[赐予我们和平]，这时莫扎特引入了《慈悲经》开头处的独唱素材——这里的效果如果没有后面跟随的尾声活泼的快板[*Allegro con spirito*]，那么将是配合得天衣无缝的：在这尾声中，合唱队使用了相同的歌唱性素材，并且通过加快速度将其转入对自身的荒谬释义[a ludicrous parody]之中。对于弥撒配乐中的 *Dona nobis* 部分而言，通常的做法是使礼拜会众的情绪保持在业已造成的祈祷氛围之中，而在大多数情况下，莫扎特处理这部分时则采用和 *Agnus*[神之羔羊]不同的节拍（通常是 3/8 拍）和更快的速度。但在这里他却将免罪的歌词[dismissive text]配以《慈悲经》哀恳祈求的音乐。

331

在弥撒套曲的各个部分中，在《荣耀经》和《信经》之间、被莫扎特作为《使徒书》[*Epistle*]奏鸣曲的器乐插段值得一提。在这十七个几乎都是为两把小提琴和通奏低音而作的短小的奏鸣曲乐章中（尽管也有少数是使用大型乐队或将管风琴作为独奏乐器运用的），作曲家十分精准地为特定场合呈现出适宜的歌调。如果小而美是大主教对弥撒配乐的要求，那么他的命令不可能被执行得更好了。

除了完整的弥撒套曲外，莫扎特还创作了数量众多的诗篇配乐，或许在这些作品中可以发现他最成功的尝试。他作为一位教堂音乐家和一位兼容新旧风格的大师的全面素养可以在两套《晚祷诗篇》[Vesper Psalms, K. 321、339]窥豹一斑。

有必要对《忏悔庄严晚祷》（K. 339）中的 *Laudate Dominum*（赞美造物主，《诗篇》第 117 首，1780 年作于萨尔茨堡）稍加阐释（*ACM* 41）。乐队编制很小，

只有两把小提琴、大提琴、低音提琴各一件和管风琴。通常使用的三支长号被取消，而一支大管被作为 *ad libitum*（可选用声部）加上。这首诗篇歌像歌曲一样有着连续不断的伴奏，低音乐器始终出现在 6/8 拍子的第一和第四拍，而第二小提琴则以十六分音符的琶音和弦与之相对。整篇诗歌配以一段持续的渐进式旋律，最先是由一个十小节的小提琴利都奈罗段奏出。随后这个利都奈罗旋律被人声接过，延展了三十一小节。这个没有任何炫技性或世俗性 / 歌剧性的意大利式美声［bel canto］旋律是莫扎特的音乐奇迹之一，因为其形态并不受歌词或音乐反复的摆布。最能够引起重视的是在 V 级上的终止（第 24 小节）和随后向 I 级的返回。虽然没有素材的直接反复，但某些小节（第 20—22 小节、第 27—29 小节、第 37—39 小节）和终止式显示出一些间接的关联。"荣耀归于天父"之类的赞美词用于合唱，而"Amen"一词则由独唱者和合唱队一起以最先出现在第 20 小节的最具有表现力的乐汇唱出。

许多权威都把这部作品描绘为没有任何教会或宗教因素的上乘之作，它也确实和任何与歌剧有关的典型元素没有关系。也许在此意义上，我们应该将其视为莫扎特对于造成和掌握他命运之力量的最虔诚的贡献。正如安纳托尔 · 法朗士［Anatole France, 1844—1924］笔下的那个只能以自己的伎俩和花招奉献圣母的杂耍艺人一样，兴许莫扎特正在奉献着他唯一拥有的东西——创作无可比拟的动人旋律的卓绝禀赋。 332

第四部分



古典风格的极盛期：1780—1800

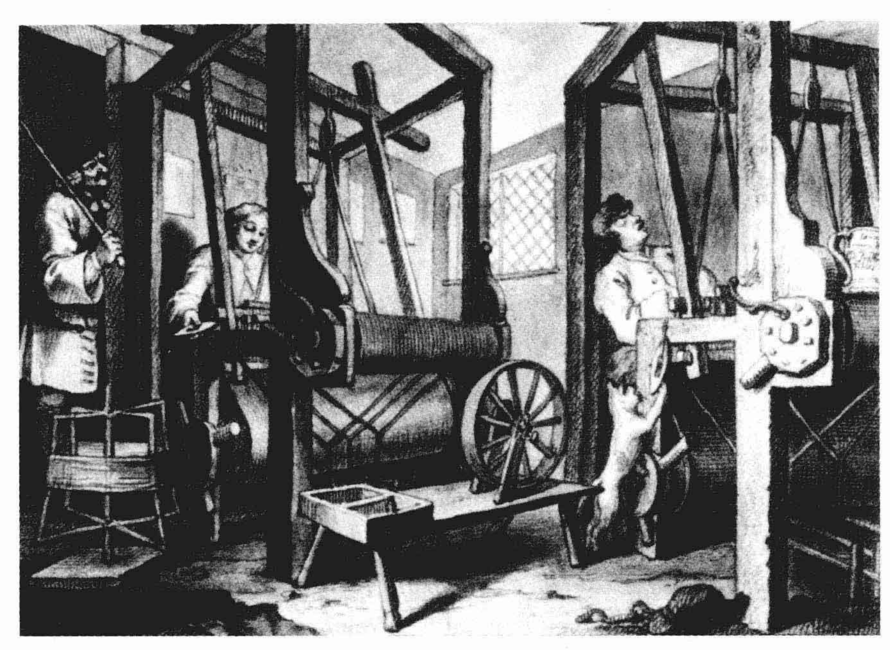
第十八章
革命与变化的年代

科学与工业

335

在十八世纪最后二十年里，科学探索取得了重大进步，虽然这些成果的重要性并不像形塑社会的其他因素那样立竿见影，但它们对后世的重要影响却是如何强调都不嫌过分的。西欧各国都对世界核心知识的探索做出了贡献，不过法国人安托万 · 洛朗 · 拉瓦锡（1743—1794）的科学成就也许是最伟大的，他被尊为“现代化学之父”。拉瓦锡是位兴趣广泛的科学家，曾致力于度量衡的改进和十进制的发明。正是他首次精确描述了氧化的程序，对现代的氧元素理论做出了奠基性的贡献。通过对燃烧进行试验，他驳倒了既有的成见——认为燃烧发生的条件是具备一种假定的“气”，或称“燃素”，并进而证明，在燃烧过程中，物质并没有丧失，而是发生了转化。他以公式阐明了物质守恒定律，该定律宣称：物质既不能被创造，也不会被毁灭。这一乐观的宣言并没能使他免于斩首——不过，人的生命并非物质。

在不列颠这个致力于探索工业力量的唯一一个欧洲国家里，技术革新以惊人的速度推动着生产力的持续增长。事实上，对于工业化的进步，可以一系列生棉纺织机械的发明（这是纺织工业蓬勃发展的根本所在）来衡量：詹姆斯 · 哈尔格拉夫的多轴纺织机（1767）能使一人操作八十个纺锤；埃德蒙 · 卡特莱特的动力织布机（1785）实现了自动化的机织程序；埃利 · 惠特尼发明了从种子



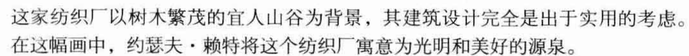
在霍加斯的这幅画里，两个纺织工正在一种难得的整洁有序的状态下工作。当我们得知他俩的名字分别叫做“工业”［Industry］和“神圣”［Holiness］的时候，此画的言外之意更加明显。

里提取棉纤维的轧棉机（1793，这是美国人对萌芽中的机器时代做出的较早的贡献）。伴随完整的纺织市场的有效运作，加上没有真正的竞争对手，不列颠积336 累起了空前丰厚的财富，直到十九世纪临近结束的年代里，这一领先地位才受到了美国和德国的挑战。

工业革命带来的最显著的社会变化是，以工厂的系统化生产取代了自产自销的个体手工生产。在十八世纪初，原始资本家将买来的原材料交给适合的技工们加工为成品，资本家按照预定的计件工资率付给他们报酬。技工们在生产过程中贡献技术，“资本家”则是在买卖中发挥技能，后者无疑要承担更大的风险。伴随快捷廉价的机器生产的发展，作坊生产变得不再实用，工人不得不到工厂里去，那儿供着庞大又昂贵的机器。工厂的选址需要考虑诸多因素，最首要的是要便于货物成品及燃料（用于提供能量）的运输。哪里具备这些条件，哪里就会建起许多工厂。就这样，先前的城镇发展为城市，并随之出现新的社区。劳动力是流动的，哪里能找到工作，就到哪里。

由系统化的工厂生产所造成的从业境况在今天看来令人生畏：每周工作六天，每天劳动十五个小时，雇用童工，与此相联系的还有：粗糙且没有安全保障的器械，不卫生的居住环境（当时还没有下水道系统）。肮脏、贫穷、疾病、短寿，这就是资本主义初期工人们的命运，令人难堪的事实是，尽管新兴的工业城镇条件如此恶劣，可人们依然蜂拥前往，因为在城里好过在农村挨饿。337

人们的生活变得如此相互关联，因而也就有了更多交流政治和信仰观念的机会。而且，由于人口的流动（哪里有工作就去哪里），社会的本质开始发生转变：从过去的基于社会身份（财产和财富）的等级关系转变为现在的基于合同的雇佣关系；地主与佃户之间常有的那种管制关系如今让位给了一种随机关系，在后一种关系中，彼此之间的义务更少。由此导致的社会变革非常深刻，并必然地影响了下个世纪处于工业化进程中的西欧社会。

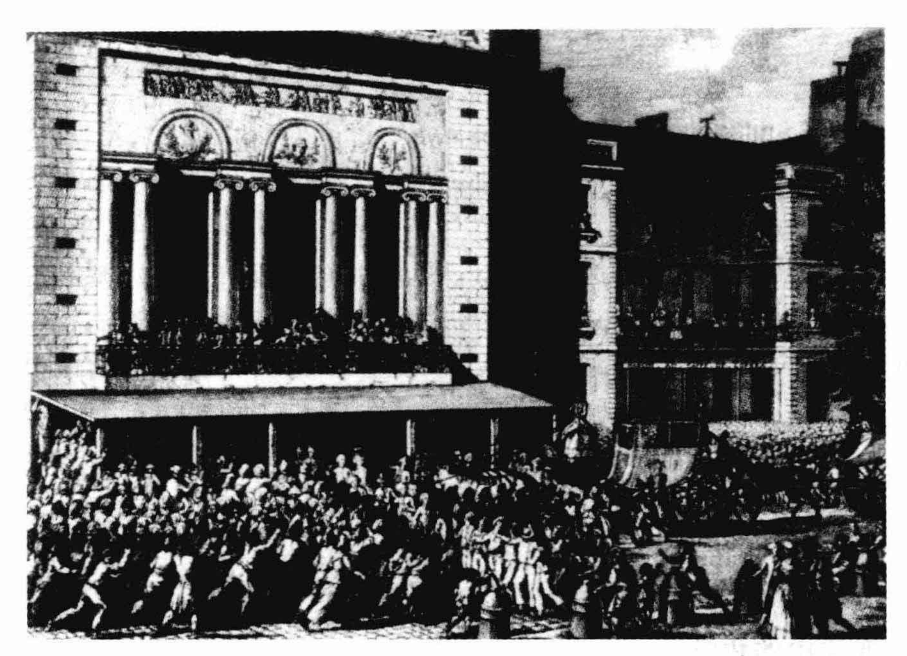


这家纺织厂以树木繁茂的宜人山谷为背景，其建筑设计完全是出于实用的考虑。在这幅画中，约瑟夫·赖特将这个纺织厂寓意为光明和美好的源泉。

法国大革命

338 尽管法国这时没有受到工业化的影响，但在它的内部也存在激促社会变革的强劲力量，及至 1780 年代，这力量已然势不可挡。势在必行的社会动荡——史称“法国大革命”——开始于 1789 年（伴随巴士底狱被攻陷），并一直持续到恐怖政治［the Reign of Terror］结束的 1794 年。这次革命的起因错综复杂，不过大致可归纳为如下几方面：其一，迫切需要制定一部宪法来确保公民在法律面前的平等；其二，不公平的税收体制需被矫正，因为在旧的体制下，大多数富人（他们是贵族和教会亲王）根本不用缴税；其三，封建的各种特权需被终结；此外，国家还正处在绝望的财政困境中。法国曾支援美国的独立战争，其陆海两军作战奋勇，但战争的花费却是靠举债支撑的，及至 1780 年代初，法国的国债已攀升至骇人听闻的高度。除了财政困窘之外，还有诸多大集团在各谋私利、趋向分化，君主政体也已全然失去了信誉，种种迹象昭示：革命的时机已然来临。

这次大革命的进程路线非常清楚，从一个局限但却理智的开端，历经了一系列危机转折，每次转折之后，取得政权的那个群体都更加激进。起初几乎没人动过废除君政的念头，因为变革的许多目标都以相对和平的方式实现了，其中包括：废除封建制度，采纳人权声明，公平税收体制，没收教堂财产，并于 1791 年草拟出了宪法。随着这些过渡性措施的实施，中产阶级和农民阶级都感到相当满意，但是普通市民（尤其是在巴黎）却几乎看不到安居乐业的希望。发动革命且已实现其主要目标的“第三等级”（农民和中产阶级），如今看到的是一个更加激进的、不满于现状的小集团在同自己对立。党派之争持续存在并愈演愈烈。法王路易十六至 1792 年时已彻底丧失了公众的拥护，此时他背负着勾结异邦政府和通敌叛国的罪名。他 1793 年 1 月的死刑震惊了所有的欧洲君主，许多原本与法国友好的国家，现在都开始反对它。就这样，在外邦威胁和内部恐惧之下，法国进入了“恐怖政治”时期，其统治者辩称，在反革命势力尚未能摧毁革命之前应先行将其粉碎。理智政府的回归（1794）



1789年巴黎的一次暴乱。画面显示暴民的势力正向前逼近，但却远未预示出三年之后的那种颠覆力量。

只是拿破仑（他的事迹其实是只可能存在于大革命之后的一种非常态现象）专政前的短小序幕。

339

法国发生的下列变化突出反映了十八世纪最后几十年里正反两种事物并存的时局：一方面有极度的恐怖，另一方面也有指引未来的理性成就。科学的公尺法体系确立，正在取代旧的、不同的度量衡体系；公众教育法案被颁布实施；法国政府与教会分立（基督教曾一度被取缔，并发起了理性崇拜，不过后来还是对宗教采取了宽容态度）；试用了十天为一周的新历法（不过也只是昙花一现）。

大革命虽然使君王和政府感到颤栗，但却令年轻的知识分子和艺术家们感到兴奋。威廉 · 华兹华斯（1770—1850）在诗里写道：

> 在那破晓之际，
> 活着即为福祉，

年轻如在天堂！

Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven![1]

年轻的艺术家们直面这个新纪元：大革命之前的社会政治制度被彻底肃清，取而代之的是一种新秩序——借用威廉·布莱克（1757—1827）的话说，要在现代工业世界这个“黑暗的撒旦磨房”里“建造耶路撒冷”。这就是那些自称浪漫主义者、认为自己在理想和行为两方面都与前辈根本不同的艺术家们。他们把革命看作解决全部社会问题的最有效的办法。正如华兹华斯所见：十八世纪末是一个乐观的、迈向未来的时代，坚信人对社会和人类的最高期望完全是合理的。

340

变化中的哲学

在十八世纪最后二十年里，我们看到了艺术实践与它的美学开始分离，其根由主要在于艺术家与社会的不可避免的疏远，这个原因可能比其他任何孤立的因素都更重要。在整个十八世纪，关于艺术之“合意性”[acceptability] 的唯一准绳是：艺术音乐必须使人愉悦。在理论上，“摹拟”须要遵循下述原则：艺术品越是接近它所摹拟的对象，它就越能引发体验的愉悦。在实践上，令人愉悦的——而不是“乏味”的——艺术更容易赢得“趣味良好”的评价。这个普遍原则也可被用于区别“美的”和“崇高的”：“美”令人愉悦，而“崇高”则是令人神迷、以痛苦的方式教人愉悦。不能使人愉悦的就不叫艺术！

虽然早期的哲学家们都倾向于把“个人体验”作为通论性（甚至普遍性）表述的基础，但伊曼努埃尔·康德（1724—1804）却试图建立一种完全独立于我们的体验之外的艺术和美的原则。在定义“趣味”时，他区分了两种愉悦：一种是“涉及利害的愉悦”[interested pleasure]，它来自于作品所吁唤和所再现的对

1. Wordsworth, *The Prelude*, Bk. Xi. Lines 108-109.

象（等）；另一种是“无关利害的愉悦”［disinterested pleasure］，它来自于对作品自身（形态、结构等）的观照。康德说：“每个人都必须承认，对于美的判断但凡混杂有丝毫的利害心机在内，其结果都将是偏颇不公的，也就算不得纯粹的趣味判断了”。[2] 艺术品必须不能有外在于它自身的意图，否则对它的欣赏便不再是“无关利害的”。如下陈述也许最能反映康德与先前哲学家们的观念差异：

> “激动”完全不属于“美”的范畴，它是一种感触，其中的快意仅仅是由一种生命力的瞬间阻碍（随之而来的是更强烈的情绪动荡）激起的。然而“崇高”（它与“激动”的感受相关）的判断尺度却跟“趣味”不同。纯粹的趣味判断不以魅力和情感为基础。简言之，审美判断的实质不是“感触”。[3]

341

康德辩称，音乐的美——是指它普遍存在的品质，与它的悦人品质相对，或者说与那种对个体具有吸引力的品质相对——来自于对它自身形式的观照，音乐的数学与声学基础为个人提供了感知音乐形式的途径。

康德把天才定义为“一种先天的人类素质，借助于它，自然为艺术提供规则”。[4] 他进一步声称，每一种艺术——如果它可被称作“艺术”的话——都有预设的规则，然而却没有概念能够表明艺术品是如何被创造的；于是，美艺术［the fine art］自身不能制定主宰它产生的规则，它必须靠天才来创造。“天才”于是必须被定义为有能力创造不具备既定规则的天资，由此，其首要品质便是“原创”。然而，由于存在这么一种所谓的“原创”性，故而天才的产品必须是示范性的，尽管它本身不是摹仿的产物。康德说：

> 天才并不知道自己是如何具备那些（有关艺术创造的）理念的，他既不

---

2. Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, Cited in le Huray and Day, *op. cit.*, p. 216.

3. *Ibid.*, p. 220.［人民出版社邓晓芒中译本第62页对此段文字的翻译如下：激动，也就是在快意只是借助于瞬间的阻碍和接着而来的生命力的强烈涌流而被产生出来时的感觉，是根本不属于美的。但崇高（它结合有一种激动的情感）则要求另一种不同于鉴赏以之为基础的尺度；所以，一个纯粹的鉴赏判断既不是以魅力也不是以激动，一句话，不是以任何作为感性［审美］判断的质料的感觉作为规定根据的。——译注］

4. *Ibid.*, p. 227.

> 能够条理分明地将这些理念测算出来，也不能指望把这些理念传达给别人、以便使他们如法炮制出品质相同的艺术品来。[5]

康德关于审美的理念遭到了当时艺术家们的普遍拒绝，这些人正在初尝着浪漫主义的激情滋味。其中最有力的反对声音来自康德的学生约翰·戈特弗里德·赫尔德（1744—1803）。赫尔德比其他任何人都更多地影响了德国艺术家及知识分子们对民歌艺术、莎士比亚乃至对音乐的兴趣。

赫尔德试图驳倒康德的“情感主观性”和“无利害中心论”思想（该思想认为情感不参与对诗歌或音乐的评判）。他相信音响体验的普遍适用性，因此他说：“尽管如此，每个人仍然都被天赋了一种基本的对于多种情绪和音调的感应模式”。[6] 此外，他也否认康德所认为的音乐的音调及审美基础在于声学和数学的看法。赫尔德说：

> 如果音乐确实不过是一种数学花招、对音乐的愉悦感是来自数字关系和音程计算（我觉得这一观点毫无意义）的话，我将永远害怕音乐。当人们体验着音乐的最最深切和令人振奋的欢乐时，谁会去查数或者计算？[7]

342

赫尔德谈到了音乐同哑剧和文字的缓慢分野，以及它作为一种完全独立的艺术的确立过程。他追问是什么将音乐从外在于它的控制中解放了出来，并回答说：“是宗教的敬畏感。宗教敬畏感把音乐提升到了文字和姿态之上，以至于惟有声音才能表现这种情感”。[8]

显然，在这一表述中，有不少理论成分支撑了音乐的浪漫主义，十八世纪最后几年里的其他著述家们也表达了类似的态度。威廉·海因里希·瓦肯罗德

---

5. *Ibid.*, p. 338. [邓晓芒中译本（第152页）对此段文字的翻译如下：天才自己并不知道这些理念是如何为此而在他这里汇集起来的，甚至就连随心所欲或按照计划想出这些理念、并在使别人也能产生出一模一样的作品的这样一些规范中把这些理念传达给别人，这也不是他所能控制的。——译者注]
6. Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, Cited in le Huray and Day, *op. cit.*, p. 254.
7. *Ibid.*, p. 256.
8. *Ibid.*, p. 257.

（1773—1798）最好地表达了顺从音乐权威、渴望抓住情感体验（这是浪漫主义运动的重要内容）的主张。对他而言：

> 音乐是灵魂呼吸最高级的形式和最细微的发显，它是不可视见的气流，灵魂最深处的梦想似乎就是由它牵引而来。音乐席卷了人类的灵魂。它既意味着所有，也意味着虚无。它比语言更精致，也（或许）更微妙。灵魂不再把它（音乐）当作一种有目的的手段，它自身就是意旨，正因如此，它通常是在自己的魔力王国里存活、游弋。[9]

经过此番推崇，器乐被认为已经成熟而无需再依附于文字或观念。音乐处理乐思的能力应被合理地看作同语言处理概念的力量相当，这一看法并不奇怪。弗里德里希 · 冯 · 施莱格尔（1772—1829）在论及音乐的哲性时说道：

> 许多人倾向于认为，音乐家在作品中讨论“观念”[ideas]的这一现象是稀奇荒谬的。然而却经常会发生这样一种情况：我们能够清晰地意识到音乐家的思想存在于他们的音乐“之中”，但却不大能意识到这思想是“关于”什么……如若对这个问题做进一步的思考则会发现，哲学的反思性决非与器乐精神毫不相干。纯器乐难道就断然不能创造自己的意义文本吗？其主题的发展、巩固、变化、对比，难道不像是在对某个对象作一系列哲学反思吗？[10]

施莱格尔的看法坚定地指向了十八世纪最后二十年间最重要的音乐思想成就。因为，通过对调性、旋律、节奏、和声的操持处理，音乐家们已成功创造出了一种“准语言”[pseudo-language]，一种用来发展、巩固、变化、对比乐思的方式。而且，如果我们记起多年前冯特奈尔[Fontenelle]的著名评论——“奏鸣曲，你想让我怎么样？”——的话，我们将会明白，及至本世纪的结束，对这个问题已有了令人信服的回答，那就是：理解。 343

---

9. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kinst,* Cited in le Huray and Day*, op. cit.,* p. 250.
10. Friedrich von Schlegel, *Das Athenäum*. Cited in le Huray and Day., *op. cit*., p. 247.

十八世纪告终时存在两个对立阵营：一边是康德的关于美的哲学，主张审美判断要“无关利害”；另一边是“情感”和“表现”哲学，呼吁一种受制于某些条件的感应。理智与情感的对抗——整个十八世纪的艺术家们都在自己的作品中应付着这个问题——如今已成为抽象哲学的反思对象，而且，针对二者的观念分歧（原来不存在）也油然而生了。[11] 这些观念影响了十九世纪的许多思想，而且，如果没有这些观点，十九世纪末期就不会发生瓦格纳与勃拉姆斯的论战。埃德华 · 汉斯力克那本影响广泛的著作基本是康德式的，这些观念还一直影响到了二十世纪的某些作曲家，如斯特拉文斯基。十九世纪初的大部分有创造力的诗人、作曲家（他们想感动别人）以及芸芸大众（他们想被感动）共同反对（康德的）这种立场。然而，随着十九世纪的迈进，艺术家和大众的关系发生了变化，彼此之间的裂痕（已有很多著述论及这个问题）变得更加明显。由此可见，二十世纪初的局面可被看作是十八世纪最后二十年状况的直接后果。

---

11. 也许可将美学上的这种分歧简单地看成如下一种规律的复杂化延伸，即，其观点倾向频繁摇摆于“智识”[intellect]与“情感”[feeling]之间。早先发生过的“喜歌剧之争”[*Querelle des Bouffons*]，即关于法国和意大利音乐孰优孰劣的论战，则体现了上述规律的另一面。

第十九章
变化中的音乐家身份

音乐会社团

音乐会的受欢迎度在十八世纪最后几十年里持续增加。不仅如此，系列音乐会的举办以及由此所辐射的连带性事务还极大地影响了音乐家们的生活，具体表现在：自由演奏者可以更轻易地在乐队里谋到一份职业，职业独奏家也获得了更多的演出机会，而且，为了保证系列音乐会能持续具有新意，对新作的委约也接连不断。 344

巴黎

在巴黎，建立已久并在皇家音乐剧院许可下运营的圣灵音乐会［*Concert Spirituel*］越发受到冷落。它最初的场地是在杜伊勒里宫的百人卫队大厅［Salle des Cent Suisses］，自 1725 年起一直在那里举办音乐会，而到了 1784 年，王室要将这个处所改作寝宫，于是圣灵音乐会搬到了这座宫殿的另一个更宽敞的大厅里，但许多人认为那里的音响条件不如先前的房间好。海顿的《第四十五交响曲》（“告别”）——在档案中被描述成“迁离之际上演的交响曲”——是在搬离旧址前上演的最后一部作品。圣灵音乐会结束于 1790 年，有趣的是，在它的最后一个演出季上，每一场节目都至少包含了一首海顿交响曲。 345



杜伊勒里宫殿及花园。自十六世纪建成以来，一直是巴黎市民和宫廷生活的中心，这座宫殿在1781年被焚毁。这是当时的一幅雕版画，作者是马丁·恩格布莱希特。

据闻，在1780年的12月，业余爱好者音乐会［*Concert des Amateurs*］陷入了财政危机，翌年一月，该协会宣布解散。一个叫做奥林匹克分会音乐会［*Concert de la Loge Olympique*］的新组织取代了它，该组织因在1784年向海顿委约了六首巴黎交响曲而声名显赫。这个系列音乐会最初在王宫［*Palais royal*］里举办，此地曾被共济会会员们使用，他们的活动室当时取名叫“奥林匹克分会”，于是这个名字被沿用了下来。在1786年，奥林匹克分会音乐会搬到了杜伊勒里宫里的那个曾被圣灵音乐会使用过的房间，这房间如今又可租用了。由于王室成员会随兴莅临这个音乐会，所以它的观众和乐手们都习惯于身着礼服出席，因而他们的表演不仅悦耳而且悦目。这个系列音乐会的繁荣使它的组织者有条件雇请最好的独奏和独唱演员，并能委约作品。

随着大革命被巴黎群众接管，任何与贵族赞助有牵连的事物都遭到了取缔。只是当社会秩序在督政府［the Directorate］的掌控下得以重组之后，音乐会生活才回复了昔日的生机。与此同时，作曲家开始加入革命时局下的宣传机构。政府希望作曲家们去组织群众合唱，并创作能够教化公众保持正确革命态度的歌曲和赞美诗，一时间，许多作曲家都纷纷投入了这种活动之中，包括让-弗朗索瓦·勒·絮尔（1760—1837）、路易吉·凯鲁比尼（1760—1842）、夏尔-西蒙·卡

泰尔（1773—1830）、阿德里安 · 布瓦尔迪约（1775—1834）、埃蒂安-尼古拉斯 · 梅于尔（1763—1817）等。在投身大革命的众多作曲家中，弗朗索瓦-约瑟夫 · 戈塞克也许是最重要的。他的创作和表演活动相对更多，他显然比其他人更站在前列，而且毫无疑问他也是最天真的：当 1814 年波旁王朝复辟、恢复法兰西帝位时，他们无论如何也不宽恕曾与共和政体合作过的戈塞克。

业余爱好者音乐会显著地壮大了音乐家的地位，许多贵族爱乐者会与职业音乐家们并肩演奏。当戈塞克的安魂曲（1760）在 1780 年出版时，他将之题献给了该协会的管理者，并在题词中称赞他们为提升法国艺术家的身份作了卓越的贡献："élever l'âme des artistes, c'est travailler à l'agrandissement des arts"［提升艺术家情操，即是对艺术的改良］。戈塞克曾为筹建皇家圣咏学校［*Ecole Royale de Chant*］不辞辛苦，这所学校于 1784 年 1 月成立。当巴黎音乐学院［*Conservatoire national de musique*］于 1795 年创立时，其课程体系很大程度上借助了戈塞克所致力的改革。这所音乐学院是第一所没有慈善目的、也不归属于教堂的真正的现代机构。它的课程、学员（来自各国各省的男女孩童）和老师们共同提升了音乐艺术的声誉，也提升了职业音乐家的尊严。1816 年起，戈塞克在那里的教学活动被禁止，他九十五岁生涯的最后十一年受到了社会的冷落，并在很大程度上淡出了人们的记忆。 346

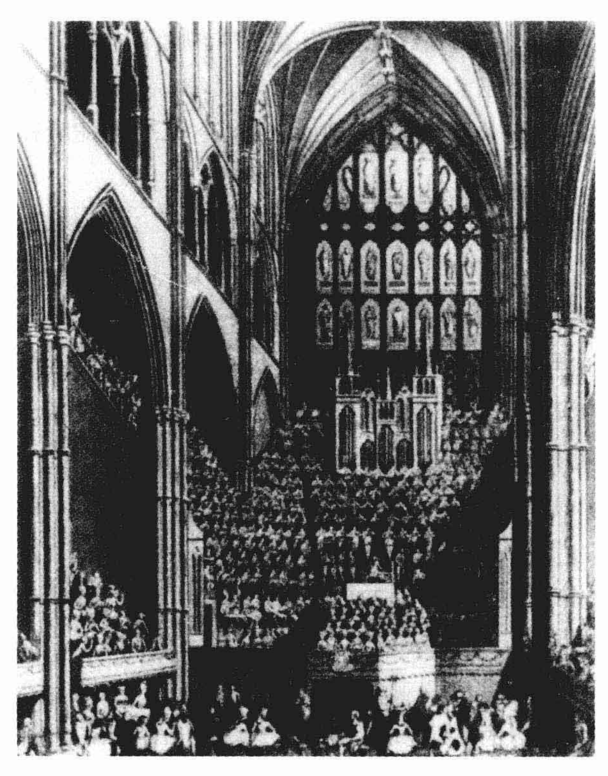
伦敦

1783 年，伦敦的巴赫-阿贝尔音乐会被职业音乐会［Professional Concerts］取代，后者由穆齐奥 · 克莱门蒂、约翰 · 克拉莫（1771—1858）、约翰 · 萨罗蒙（1745—1815）等一批音乐家发起建立，不受贵族赞助。这个音乐会系列红火了十年，引介了许多音乐新作，也把最好的独奏和独唱家们带到了热情的公众面前。

职业音乐会曾多次邀请海顿造访伦敦，不过海顿都拒绝了。当尼古拉斯亲王逝世、海顿变成自由人时，萨罗蒙碰巧在德国，1790 年他与海顿签署了合约，海顿如约访问了两次伦敦，第一次是 1791—1792 年，第二次是 1794—1795 年。当萨罗蒙一切准备停当时，职业音乐会的组织者想拉拢海顿的学生伊格纳兹 · 约瑟夫 · 普雷耶尔（1757—1831）作为吸引观众的招牌来与萨罗蒙竞争利益。不过尽管普雷耶尔广受欢迎，但海顿的巨大成功仍使职业音乐会于 1793 年溃败解

散。当海顿于 1795 年最后启程回维也纳后，萨罗蒙音乐会也解散了。于是，虽然伦敦的音乐会活动极其丰富，但只有一个较大的系列见证了从十八世纪到十九世纪的变迁，那就是古乐音乐会 [The Concert of Antient Music]，由贵族成员组建经营，于 1776 年成立。不应忘记，他们有一个硬性条例，即，所被演奏的音乐必须至少有二十年历史，这个系列音乐会一直持续到 1840 年代。彼时，现代音乐会已建立起了以海顿、莫扎特和贝多芬作品为核心曲目的机制。音乐会听众和音乐爱好者们已没有更进一步的迫切需要来保留过去的音乐了,因为“过去”已经主宰了当下。

后来，到了 1784 年，有人想庆祝亨德尔的诞辰，便出现了很多纪念亨德尔的隆重音乐节，伦敦的音乐生活红火起来。在威斯敏斯特大教堂以及其他大厅上演的作品非常多样，但主要是清唱剧。这些表演由于规模和阵容的庞巨而广为人知，评论家们曾把这种情境下的音乐效果说成“崇高”。庆祝活动获得了巨



从这幅作于当时的雕版画中，可以清楚地看到威斯敏斯特大教堂于1784年举办亨德尔纪念活动时合唱队及观众的布局排列。

大成功，并借此树立了清唱剧及广义上的声乐在英国公众音乐传统中的核心地位。这一效应还穿越了大陆，1784 年的亨德尔音乐节理应被看作最早对“过去”347 投以专注、并把“过去”视作评判“当下”之标准的事件之一。

柏林

柏林在 1791 年建立了歌唱学会［*Singakademie*］，这是又一个意义重大的事件,因为该机构迅速发展成了巴赫信徒的活动中心。巴赫的康塔塔在这里被收藏、珍视和演出，世界上再没有其他地方像柏林这样。

莱比锡

而在莱比锡则是另一种情况，此地在十八世纪的音乐会活动从来不依靠贵族赞助，它的发展依靠的是中产阶级和高校群体对音乐的普遍热爱，随着新莱比锡布业公会大厅这座坚固的音乐厅的落成，一个新的音乐会系列应运而生并持续至今。新莱比锡布业公会大厅落成于 1781 年，如此得名是因为它是服装行



菲利克斯·门德尔松所作的一幅水彩画，古老的莱比锡布业公会大厅。（该藏品由格尔图德·克拉克·惠托尔［Gertrude Clarke Whittall］捐赠，藏于国会图书馆音乐部类）

会的聚会场所，演出季内每周三在此表演的乐队（约翰 · 亚当 · 希勒任指挥）也以这个场地来命名，而且该场地也会被租借给卓越不凡的到访者，例如莫扎特就曾于1789年在此地举办过一场音乐会。“莱比锡布业公会大厅”这个名字在莱比锡几乎成了“音乐”的同义语，即便这个系列音乐会后来搬离了此地，348 这个名字却仍被保留了下来。在旧的布业公会大厅的舞台顶部有一幅题词：“*res severa verum gaudium*”[真正的娱乐应予严肃对待]。这句话语很能反映十八世纪末期的中产阶级对待音乐和艺术的态度，不仅莱比锡如此，其他各地也是如此。

维也纳

维也纳的音乐会生活一如既往。上演于音乐厅和剧院——如维也纳国家剧院[Burgtheater]、梅尔格鲁布音乐厅[Mehlgrube]、阿甘亭公园[Augarten]——的公众音乐会是艺术家们出于自身利益的考虑而开办的。莫扎特的预订音乐会（为此他写了许多钢琴协奏曲）就是在上述几家音乐厅里举行的。音乐家协会[*Tonkünstlersocietät*]于1772年之后每年的圣诞节和四旬斋节所举办的众多音乐会是最早可被称作“系列”的音乐会，它旨在为音乐家们的公益机构筹集资金。

音乐出版：一种产业的开端

然而，虽然维也纳的音乐会生活没有太多改变，但音乐的生产实践在迅速增长的欧洲人口中导致了音乐雕版和出版业的兴旺，其繁荣程度足以抵偿该城市过去在这方面的萧条。前文（参见第144页）曾经提到，阿塔利亚公司的成功建立催生了许多竞争对手，其中第一家便是克里斯托夫 · 托利切拉的出版社。此 349 人和阿塔利亚一样，均为艺术兼铜版画商人，也都不是维也纳本地人。在1781年，托利切拉借助侨居法国的出版商于贝尔蒂的雕版画天赋而发行了他的第一份出版物。在随后几年里，他出版了海顿、莫扎特、J. C. 巴赫及其他人的作品。然而最终他还是没能竞争过阿塔利亚，并于1786年破产，他的大部分图版也被这家竞争对手买了去。

这段时期内有两位作曲家相当著名，他们是莱奥波德 · 科泽鲁赫（1747—

1818）和弗朗茨 · 安东 · 霍夫曼斯特（1754—1812），两人最初都学法律，后来为了增加收入，开始出版自己的作品。由于科泽鲁赫作为钢琴家和作曲家迅速获得了成功，所以出版事务（虽然成功）后来只被他当作了副业；霍夫曼斯特则更加多产（作为作曲家），也更具影响力（作为出版商）。1783 年的时候，他只出版自己的作品，到了 1785 年，他很快开始全面经营起来自周边的出版业务。作为莫扎特的朋友，霍夫曼斯特最令后人难忘的事件是向莫扎特委约了一些钢琴四重奏，此外他也出版了贝多芬、海顿及其他许多著名作曲家的第一批作品。在 1800 年，他与莱比锡的安布罗西乌斯 · 屈内尔（1770—1813）建立了业务合作关系，尽管霍夫曼斯特及至 1806 年仍然经营维也纳的出版业务，不过他的主要业务已越来越多地来自莱比锡。霍夫曼斯特和屈内尔的合作公司持续到 1806 年，霍夫曼斯特在这一年宣布退出。屈内尔于 1813 年去世后，他的公司被彼得斯（1779—1827）收购，后者最后成了十九世纪最重要的出版社。

并不是只有大的中心城市才发展出版业。具有重大历史意义的朔特公司约于 1780 年在美因兹建立，到了十九世纪，该公司的业务种类变得极为广泛。尼古拉斯 · 西姆洛克（贝多芬家族的故友）于 1793 年在波恩建立了他的西姆洛克出版社。作为勃拉姆斯最中意的出版社，该公司（与朔特公司一起）成了十九世纪下半叶最重要的出版社。

莱比锡、维也纳、美因兹、波恩等地的出版业的稳步发展，改变了传统上由伦敦、巴黎、阿姆斯特丹这些老牌出版社控制市场的局面。这一事实，连同维也纳音乐受欢迎度的不断增加，共同导致了那些过去曾作为中心的老牌出版社的逐渐衰落。虽然其他地方也有重要的出版活动，但德奥在十九世纪越发成了该领域的主导。

为了对十八世纪临尽时的音乐出版情况做一个简短的总结，还不得不提到阿洛伊斯 · 赛内费尔德（1771—1834）对平版印刷术的发明，这是一种在石头（而非金属）表面进行蚀刻的程序。这种程序的潜力很快就获得了承认，1797 年 350 发行了以该程序来印制的首批重要作品——海顿的一些键盘奏鸣曲。不久以后，赛内费尔德发明了真正的石印术，该程序的基本原理是：水排斥油脂，但油脂却可以吸收油脂。这种被称作“化学印刷法”的程序比雕版印刷廉价得多，不过也必须说明，这种印刷术的早期产品在清晰度上不如传统印刷术。

炫技名家

1780—1800 年见证了下述事实：就器乐演奏而言，“闲娱”[amateur] 的理念被逐渐放弃，取而代之的是“炫技”[virtuoso] 理念。乐器独奏者的受欢迎度堪与著名歌手比肩，所获酬劳亦相当可观。音乐家常常旅行，然而，这一时期的大量巡回表演并不像过去那样是为了寻求赞助人，而是利用各种机会来使他们的足迹遍布全欧。

穆齐奥 · 克莱门蒂是此类职业的典型代表，他有着非凡完美的技巧，在 1780 年开始了他的首次环绕欧洲大陆的旅行，离开伦敦前往巴黎，在那里待了一年多。据说他得到了王后玛丽-安托瓦内特的赏识，被举荐去维也纳，她的皇帝哥哥约瑟夫二世想要接见他。他最初的计划似乎是去柏林，不过他听取了王后的建议，并于 1781 年 12 月抵达维也纳，约瑟夫二世安排了他和莫扎特的著名的钢琴竞技比赛。次年 5 月他离开维也纳，一年后才返回伦敦。作为现代炫技大师的典型，克莱门蒂凭借自己的力量自二十一岁起就成了一个彻底的自由人，直到逝世。

一个显著的事实是，在这个时代的炫技大师中，年轻女性比过去多了许多，或者说比过去的任何时候都多。女性键盘演奏者在伦敦和巴黎非常多见，我们记得，莫扎特有两部大型作品是为女性而写的：一部是《E♭大调钢琴协奏曲》(K. 271)，为热诺姆小姐而作；另一部是《B♭大调小提琴和钢琴奏鸣曲》(K. 454)，为小提琴家雷吉娜 · 斯特利纳萨契 (1761—1839) 而作。

对许多音乐家来说，在十八世纪最后几十年以及十九世纪初的几年里，维持生计变得越发不易。我们知道，年轻的莫扎特对于贵族们对他的迥异态度怨恨非常，有些人待他如贵族，有些人则视他为奴仆。在随后五十年里，有两种相互冲突的社会趋向愈演愈烈：其一是“平等主义”[egalitarianism]，由大革命以及曾经导向革命的众多理想培育出来，其二是“等级分化”[class distinction]，由旧的贵族阶层对抗新兴的靠工业致富的阶层以及后者对其余社会阶层所标榜的唯我独尊所致。炫技名家们在各种人群中活动，有时他们与 (邀请自己的)

351

主家平起平坐，有时他们与上流社会则被一种实体性的屏障相隔阂。在后来的十九世纪，施波尔坚持想要这样一种尊重，即在他演奏期间场内必须保持安静，而李斯特则将大踏步地跨越维持并强调等级差别的那根丝缰。为了求取更有保障和更有利的社会地位，十八世纪后期的许多作曲家和表演者加入了音乐出版或乐器制造的行业，以体面的安逸来代替大众的喝彩。

作为著述者的音乐家

伯尼和霍金斯以英语写作的历史著述激促了约翰·尼古拉斯·福克尔（1749—1818）写作他的《音乐通史》[*Allgemeine Geschichte der Musik*]，其第一卷问世于1788年，1801年出版了第二卷。与此同时，他的《音乐著作大全》[*Allgemeine Literatur der Musik*, 1792]开创性地提供了一份关于音乐文献的综合性著述目录。贝多芬的对位老师约翰·阿尔布雷希茨贝尔格写了重要的论述艺术和作曲技艺的著作，他的《作曲法总论》[*Gründliche Anweisung der Composition*]出版于1790年，海因里希·克里斯托夫·科赫（1749—1816）的《作曲指南》[*Versuch einer Anleitung zur Composition*]于1782—1793年间问世。丹尼尔·戈特洛布·蒂尔克（1750—1813）的《钢琴教程》[*Clavierschule*, 1789]是最后一部延续C. P. E. 巴赫《键盘乐器的正确演奏法》线路的著作，堪与此作媲美。蒂尔克不仅对指法和装饰音（等）作了讲解，而且还试图训导学生的风格感；因此，他的《钢琴教程》是相关于1780年代表演实践的非常宝贵的文献证据。

十八世纪初期已有关于批评性音乐文献存在的证据，还出现了一种旨在报道表演并兼有讨论（以谈论所在城市或别的城市的知识兴趣为话题）的出版网络。莱比锡的布赖特科普夫出版社——1796年成为布赖特科普夫和黑泰尔合作的出版社，长期以来致力于改良技术并推陈出新——决定进军期刊出版市场。1798年，《大众音乐杂志》[*Allgemeine Musikalische Zeitung*]第一期问世。这家报纸的职能在于印发讨论各种作曲家的文论、提供对音乐新作的批评并通告新近的出版物。约翰·弗利德里希·罗奇利兹（1769—1842）在1798至1818年间担任

352 这家期刊的主编，虽然他基本上属于保守派，但《大众音乐杂志》[*A. M .Z*] 成了当时的若干种音乐期刊中占据主导地位的一家，它至今仍是我们了解当时代批评态度的最重要的文献，这份出版物一直持续到 1848 年。

这种实践的兴旺暗示，越来越多的人们不但想要演奏音乐、聆听音乐，而且也想要阅读和讨论音乐。他们——尤其是编辑们——的观点确立了以巴赫、亨德尔、莫扎特的艺术造诣来评价更多其他作曲家的准绳。先前曾出现于罗奇利兹著述中的那个尺度——“高雅趣味”[good taste]——如今被谈论“正确性”[correctness] 的理念所取代。《大众音乐杂志》以及它的首任主编（就像 1784 年伦敦的亨德尔音乐节那样）成了世纪之交的一股强劲势力，它迫使音乐爱好者们去回顾早些时候的模范，并训导了“古典”时期的作品具备经典意味这一理念。

第二十章
独奏与室内音乐

长久以来众所公认，在写于十八世纪最后二十年间的音乐中，包含了一些在任何时代、任何艺术领域都堪称“最伟大”的西方文明成就。这些成就可归功于海顿和莫扎特这两位巨人。在他们完成于该时期的最重要的作品中，不仅有交响曲、协奏曲和歌剧，也有独奏和室内音乐。该世纪的最后十年里，贝多芬——被十九世纪的音乐爱好者们誉为当时代至高无上的真正天才——加入了巨人的行列。海顿和莫扎特在十九世纪公众眼中的地位比贝多芬稍逊，他们的音乐仅在“为贝多芬的超越性成就奠定基础”这个意义上受到重视。 353

我们的时代对上述评价做了更深一步的推进，并认为有必要对十八世纪末期辛勤耕耘的众多“二流大师”[*Kleinmeister*] 的音乐加以审视。他们的劳动有助于我们认清这样一个事实：虽然海顿和莫扎特的音乐富于创造力，富于形式上的想象力和直觉性的感知力（换言之，体现了“规训与想象”、“技艺与艺术”的最高境界的统一），但这绝非历史的全貌。

通奏低音的衰落

这一时期，几近有两百年历史的通奏低音传统很快不再对音乐创作的织体发生影响，尽管该技术作为实用的和声及音乐素养的一部分仍被教授。有些弦乐作曲家，如克鲁采和乔万尼·巴蒂斯塔·维奥蒂（1755—1824），直到该世纪的最后几年仍在写作小提琴加通奏低音的奏鸣曲，但这只是个别情况，可将

其看作由大提琴或低音提琴伴奏的小提琴独奏作品。甚至作曲家写作大提琴的方式也在发生改变，伴随旋律功能的越发加强，低音线条的和声制约力不再如以往那般明显，由此导致低音线条与整个音乐织体的关系更加密切。似乎正是由于当时所备受推崇的自由［Liberty］、平等［Equality］、友爱［Fraternity］的原则，才使低音摆脱了为高声部乐器服务这一角色。

从拨弦古钢琴到现代钢琴

当我们距浪漫派艺术家出现的年代越近时，我们离十八世纪作曲家的理想就越远，后者不仅希望满足艺术内行们的、而且也希望满足业余爱好者们的趣味和能力要求。浪漫主义者自视与社会上其他人不相同途，精通掌握某一件乐器正是显示“分离”［apartness］的手段之一。这一时期的键盘奏鸣曲要求更专业的技术水准（其实质，就是要有明确的炫技性），而这在过去只是偶尔才有的情况。

C. P. E. 巴赫

C. P. E. 巴赫是早期美学的最后一位代表人物，及至1780年代初期仍然活跃，本书已在若干个章节里讨论过他的作品和风格。他的父亲曾被批评为一个不能够与时俱进、但却对同时代时髦的年轻人的音乐有透彻意识的人，与之相似，C. P. E. 巴赫在他漫长而多产的创作生涯的最后几年里，也焕发了新的想象力，并好奇地打量着周围的、与自己很不相同的音乐。

几乎不用怀疑，上了年纪的C. P. E. 巴赫虽然享有足够的物质财富和尊重，但他也一定略带心酸地意识到自己的音乐已不再是主流，且他的学生中没有人想要延续他的艺术理想。他也一定看到了这阵凉风是如何吹来的：他的《为专业和业余人士而作的奏鸣曲集》［*Sonaten für Kenner und Liebhaber*］第一卷共有五百一十九份订单（1779），而随后五卷的订阅份额持续缩小，直到最后一卷（1787）时，所有对之感兴趣的订单仅有二百八十八份。

众所周知，C. P. E. 巴赫实际写过的作品数量远比他拿去出版的要多得多（他的许多同时代人也是如此），而且之前也曾提到，构成《为专业和业余人士而作

的奏鸣曲集》第一卷的那些奏鸣曲在面世出版时平均已有十一年寿命了。在随后五卷里，他把奏鸣曲与回旋曲／幻想曲混杂在了一起（什么原因并不重要），以至于最后的三卷其实每卷里都只有两首奏鸣曲。从中可见一个明确的趋势：不仅奏鸣曲的出版数量在持续减少，而且它们还（以某些方式）越发时髦——后期出版的乐曲中有很多是专为公众场合而作的——且也越发短小。正当其他作曲家在扩展他们的奏鸣曲（有些具备了巍巍壮观的长度，且有时会使用悠长的气息）时，C. P. E. 巴赫却在缩小和简化自己的奏鸣曲。当其他作曲家在写作分段式的作品（使用缓慢的和声进行，以及具备表情性和自足性的抒情旋律）时，C. P. E. 巴赫的第一乐章却是全然动态的，其中充满了迅速而复杂的运动，让听者来不及完全领会。在此不妨假设，C. P. E. 巴赫的理想和手段对贝多芬晚期的《钢琴小品》[Bagatelles]、《E 大调钢琴奏鸣曲》（Op. 109）、《F 大调弦乐四重奏》（Op. 135）有所影响。
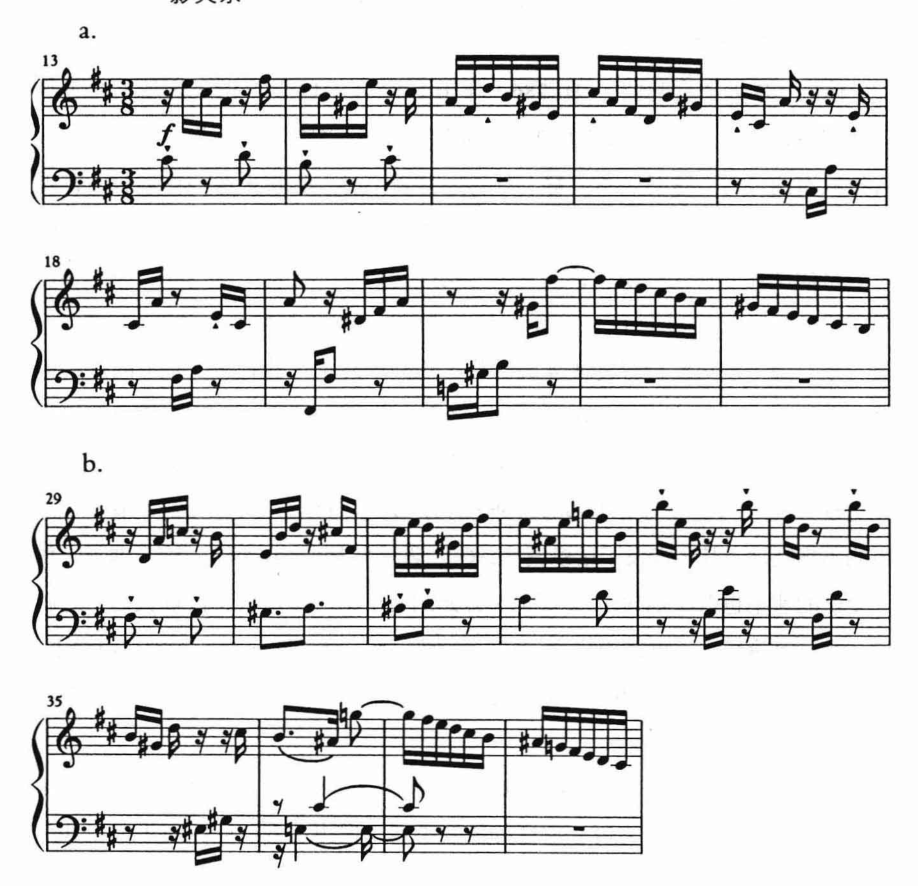
355

他的《D 大调奏鸣曲》（H. 286）作于 1785 年，1787 年出版的那本曲集收入了该曲，其第一乐章（*ACM* 42）的演奏时间——即使把两次反复都算上——大概只有两分钟。这是一首安静、纤巧的音乐小品，听起来像一首幻想曲，因为它几乎没有一瞬间是稳定的。然而仔细检视就会发现，奏鸣曲式第一乐章的所有常规部件非但无一缺少，而且其建构严密得令人吃惊。呈示部、中部和再现部的长度均为二十四小节。呈示部和再现部的素材完美对应（只有个别变动）：前八个小节（均可被拆分为 4+4 的结构）均为半终止；各有四个小节的连接素材分别指向 E 小调和 D 大调；而且，A（V）大调上的十二个小节均可（根据织体）被拆分为每两小节一组的单位。发展部也同样严格地受制于呈示部的织体进程：前十六小节与呈示部的第 9—24 小节完全对应，只是加剧了节奏与和声的不规则性，其中涉及了诸多调性：G 大调、A 大调、B 小调、F♯大调等。和声变化的速率也很不相同；（发展部）开始的五个小节反复强调着 G 大调，之后的三小节迅速经过了重属和弦，至第 33 小节处引出了慢速的、静态性的和声模进，经过八个小节后，至第 40 小节处抵达了 B 小调。以此为基础，作曲家毫不费力地转回了主调。

于是问题来了：一个形式如此规整的奏鸣曲乐章，因何看起来会像幻想曲？究其原因，部分是由于力度和调性的流变不居，但更主要的原因在于节奏和节

拍，该乐章在这两方面的不规则性超过了 1785 年问世的所有其他作品，也包括莫扎特的。乐章伊始，其 3/8 拍的律动感就带有不确定性：是常规的 1—3，1—3，还是 1 2—，1 2—？头两个小节令人捉摸不透，既像是 1—3，也像是 1 2—。对节拍的困惑感到了第二调性区域（第 13 小节）变得更加突出。基此可以说，C. P. 356 E. 巴赫是在利用音型重复的影响来跟小节线开玩笑。实际上，这段音乐是不受节拍约束的，也不能被确定地划分出小节（除非采取主观臆断的方式，如作曲家本人的权宜之计那样）。在 C. P. E. 巴赫的乐谱中，音符在同约束它们的小节线打仗，其效果是：音符似乎是在匆忙的彼此簇拥中颠簸行进。

谱例XX—1：C. P. E. 巴赫《D 大调奏鸣曲》，H. 286，第一乐章呈示部与中部的倒影关系



上文对第 13—22/ 第 29—38 小节的比较，强调了 C. P. E. 巴赫写作步骤中的严格性，因为呈示部中节拍的不规则性被以倒影的方式搬到了发展部（以及再现部的第 61—72 小节），只是节拍的分组更为细化：在第 14 小节，十六分音符的组合方式是 4+2，至第 30 小节的那波里和弦处变成了 3+3。在上列两份谱例的前五小节里，旋律进行的方向呈倒影关系。

当考虑到 C. P. E. 巴赫怀有这种对小型比例的追求时，他晚期奏鸣曲风格的另一个方面就会显得意外。早在 1750 年，他曾出版过一组包含变化重复的奏鸣曲。由于其中需要反复的段落都是被记写出来且经过装饰的，所以演奏者和出版者都嫌太长，他没有马上放弃这种铺张风格，不过也没有在这条路上走得太远。大约从 1780 年起，他重又在若干部作品中采用明确写定而不是省略记谱的做法。不仅如此，他还对这个理念做了进一步的试验，曾试过将变化重复的部分截短，以便使奏鸣曲仍能像警句短诗一般。他的最后一批奏鸣曲中有一首就采取了这种写法，这首奏鸣曲作于 1786 年的汉堡，可能是在他的最后一卷奏鸣曲付梓之后。它清楚地表明：严格对应的段落当被装饰后竟能产生完全不同的效果（参见 *ACM* 43）。 357

C. P. E. 巴赫身上有种偏执的顽固性情，他的父亲和兄长在很大程度上也是如此，这为他们带来了很多麻烦。C. P. E. 巴赫身上的这种特性体现在，他决然坚持自己的创作道路。当其他作曲家都去写大规模的奏鸣曲时，他却在追求微型化；当其他作曲家有意突出旋律性段落与炫技性过渡段的对比时，他却努力使织体趋于统一；当其他作曲家把回旋曲看作轻盈、简短、松弛的适于作为更大型作品的结尾时，他却把回旋曲写得比他许多奏鸣曲的整个篇幅都更长大；最后，当回旋曲是业余爱好者最中意的形式媒介时，他却为之设置了很高的演奏难度，并力求穷尽他所有的写作技巧。
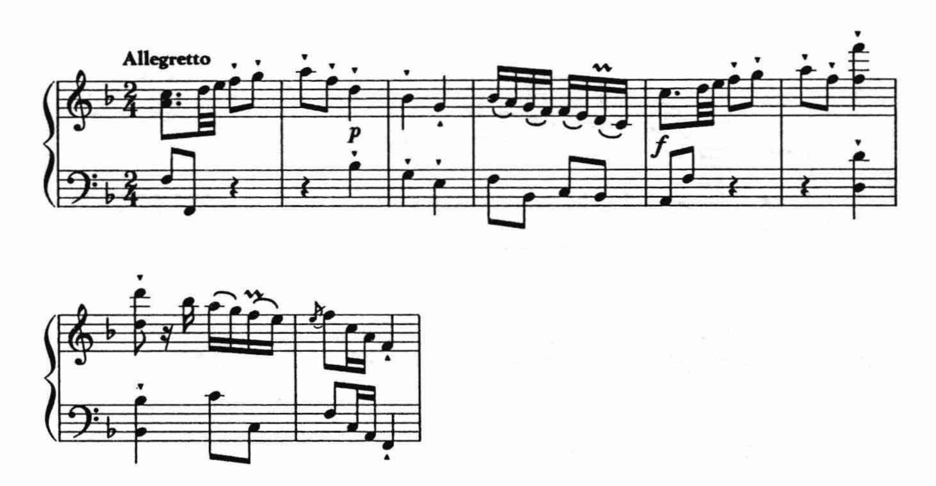
第三组中有一首《G 大调回旋曲》（H. 271, 1780 年，*ACM* 44），是 C. P. E. 巴赫所作的最短小的回旋曲之一，但仍然显示了他所常用的大部分手法。前八个小节构成了回旋曲的主题，其“古典式的”句法结构值得注意。这个主题的句法可谓规则、均衡之至，在这一点上它与我们所见到过的任何奏鸣曲都不一样。唯一与这种静态感不同的地方在于第 7 和第 8 小节，在此，朝向终止式的进行突然变成了强奏［*forte*］，一连串的颤音更增强了气势。当这个主题再次

出现（第 9—16 小节）时，C. P. E. 巴赫通过每两小节跳换一个音区来对它进行装饰：前两个小节移低了八度，随后的两个小节移高了八度，照此循环。演奏者也许开始明白，这是个幽默笔法，它没有打破旋律的平稳进行，不妨说——在这庄严的舞蹈节奏中，C. P. E. 巴赫依然板着个面孔。第 17 和 18 小节处开始了插部，把先前一个复杂的旋律线变成了一律的下行，这样似乎比开头更有表情。第 25—26 小节是对这一效果的回应，力度变为强奏，接下来的一小节与先前的进行构成截然对比。至于第 27 小节，只能解释为：它试图要把某 358 些强硬果断的口吻（第 25—26 小节）转变成更具表情效力的试探性口吻。第 28—29 小节的回答具有不可否认的力量，而且可以肯定，正是在这里才明显体现了这部作品的幽默和反讽效果。从 C. P. E. 巴赫此处的音乐语言中可以清楚地看到，这位严肃的大师终于忍不住开始调侃嬉戏了［译注：最后一句的原文是 ...a sledgehammer is being used to crush a butterfly，直译为“大锤正在扑蝶”］。

第一插部方才只讲了一半（其中多插了一个小节），C. P. E. 巴赫紧接着改变了旋律线的方向，从第 31 小节开始，原来的下行变成了上行。第 38 和第 39 小节非常得体地将这个进行推进了一步，不过接下去有了改变：第 28 和 29 小节的那个强硬果断的下行姿态如今——在第 40 和 41 小节处——爆发成了上行的运动（C. P. E. 巴赫常用这个音型，海顿也常用，似乎是在用音乐模拟笑声），此外，第一插部在一个自由延长记号上结束了，聆听者和演奏者在此一定都很想知道接下去会发生什么。从第 42 小节起，回旋曲主题开始再现，它起初那么庄严，如今听起来却似乎变了味儿。第二插部（第 50—84 小节）虽然与回旋曲的主题材料密切相关，而且实质上是由它而来，但却持续地做了转调，至第 85 小节处把回旋曲主题引到了 C♯大调上进行再现，最后一个插部是对前两个插部的综合。主题在经过了最后一次再现后，有四个小节的简短补充，以打嗝式的音型逐渐减弱，最后又意外地冒出个强奏的和弦。
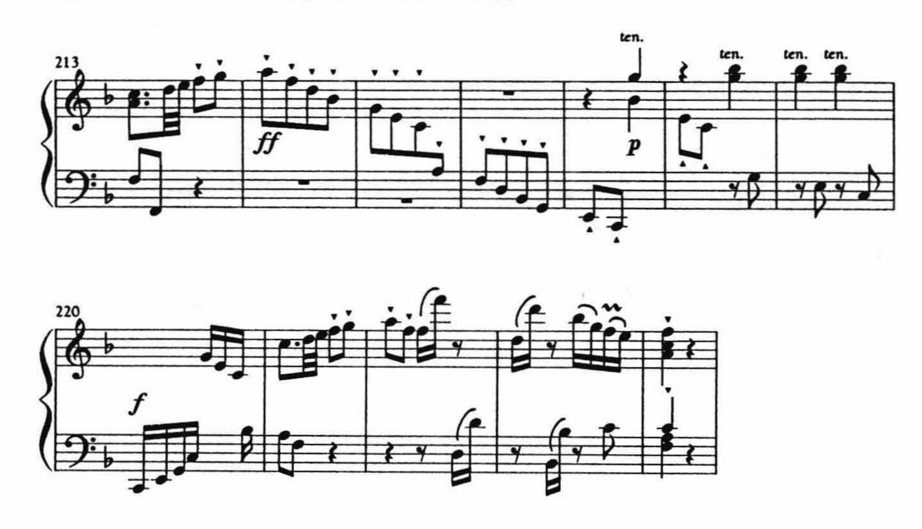
这首回旋曲显示出，C. P. E. 巴赫以严格的方式来建构作品，而且还在试图让素材不受其最初呈示时的姿态限制。他在其他回旋曲中也以别的方式达到了这种结果。《F 大调回旋曲》（H. 266）作于 1779 年，1781 年出版，其主题的运作如下：

谱例XX—2：C. P. E. 巴赫《F 大调回旋曲》，H. 266，主题
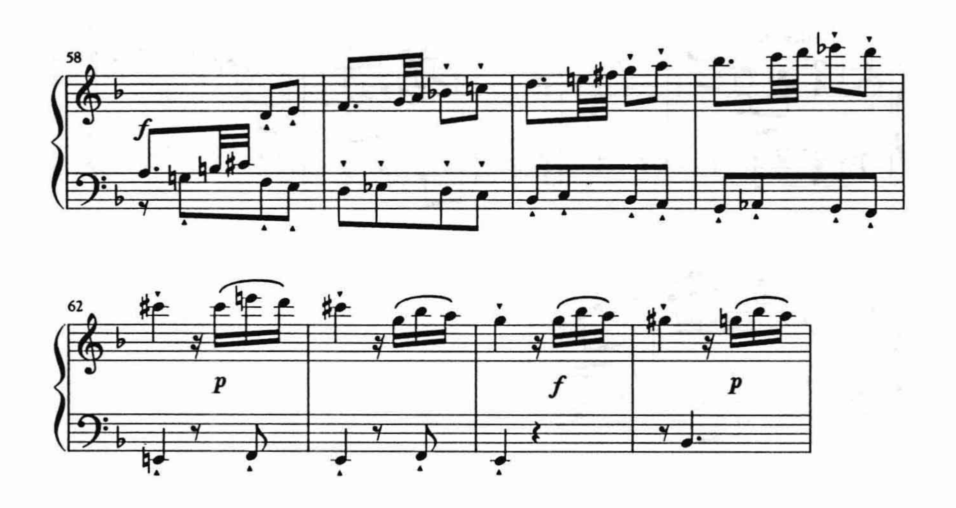


其中的下行三度是基本材料中的一个明显的元素，C. P. E. 巴赫后来紧抓这个元素，将其转变成： 359

谱例XX—3： C. P. E. 巴赫《F 大调回旋曲》，H. 266
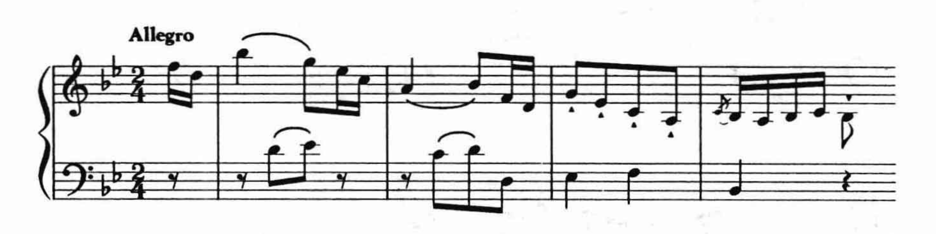


该主题的第一个动机也并非不是在自我嘲弄式地模仿：

谱例XX—4：C. P. E. 巴赫《F大调回旋曲》, H. 266
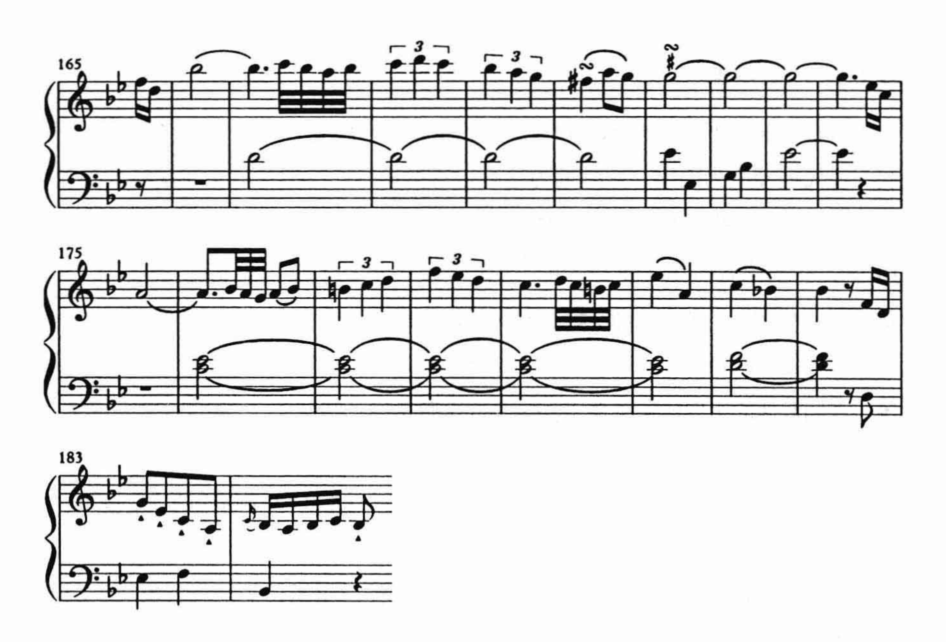


C. P. E. 巴赫想要赋予他的回旋曲以奇味异趣，因此无怪乎他会把如此多的幻想效果融入回旋曲中。1783 年那组回旋曲的第三首（H. 267）采用了如下主题：

360 谱例XX—5：C. P. E. 巴赫《B♭大调回旋曲》, H. 267



到了后来，这个主题被不规则地扩展成了如下形态：

谱例XX—6：C. P. E. 巴赫《B♭大调回旋曲》，H. 267，对回旋曲主题的幻想式处理



这首回旋曲以一个不受小节线束缚的、富于表情的幻想性段落（建立在属持续音上）来收束，这个笔法尤属他的刻意行为，因为，似乎 C. P. E. 巴赫到了晚年越发感觉到幻想性是他想要的东西。在他写于二十年前的《键盘乐器的正确演奏法》中他曾认为，实现幻想性“只需透彻了解和声并熟悉句法规则”[1] 即可。然而在暮年时，他却比以往任何时候都更倾向于把即兴的东西记写下来。完全可以说。C. P. E. 巴赫晚期的键盘音乐是击弦古钢琴音乐精神的最后闪现，因为，就他所追求的——无论在奏鸣曲、回旋曲还是幻想曲中——私密化个人情态而言，他认为击弦古钢琴比拨弦古钢琴和现代钢琴更为合适。然而在 C. P. E. 巴赫死后，独奏键盘奏鸣曲已不再使用表现私密的个人化情态的语言了，这一体裁在日益面向公众发言，其语调越发变得夺目和炫技，所用的乐器也越来越庞大有力。C. P. E. 巴赫匠心所系者乃“内行人和业余爱好者”，他的这个愿望不幸落空了，因为

361

1. C. P. E. Bach, *Essay*, p. 430.

在 1780 年代，很少有不追随新潮流的“内行人”了，业余爱好者被冷落一旁。C. P. E. 巴赫和他的父亲一样，都是怀着对已然衰落的风格的迷恋而辞世的。

作曲家 / 钢琴家

随着击弦古钢琴［clavichord］和拨弦古钢琴［harpsichord］受欢迎的程度减低，现代钢琴成为新宠，该时期为这种乐器创作的炫技型键盘作曲家越来越多。不妨在这里提一些重要的名字：约翰 · 弗朗茨 · 克萨维尔 · 施特克尔（1750—1817），在南德活动并赢得了尊重；莱奥波德 · 科泽鲁赫，一个波西米亚人，主要活动于维也纳，在这里他既享受着大众的尊敬，也获得了皇室的赏识，他是继莫扎特之后的宫廷作曲家；约瑟夫 · 沃尔夫勒（1773—1812），生于萨尔茨堡，人们对他的主要印象是他曾和贝多芬比赛演奏；约瑟夫 · 格利内克（1758—1825），一位受到过莫扎特赞赏的演奏家，他写过许多套变奏曲，从中获利不菲，这些变奏曲尽管多有雷同、缺乏创意，却大获成功；丹尼尔 · 施戴贝尔特（1765—1823），生于柏林，1780 年代末在巴黎开始了他的炫技生涯；约翰 · 巴蒂斯特 · 克拉莫（1771—1858），生于曼海姆，系威廉 · 克拉莫之子，是位有名望的小提琴家兼作曲家，1772 年去了伦敦；此外还有许多其他人。这个时期还有不少年轻作曲家开始崭露头角，如约翰 · 菲尔德（1782—1837）和约翰 · 内波穆克 · 胡梅尔（1778—1837），他们对现代钢琴的推崇预示了崭新的十九世纪，不过他们的创作理想和技术仍然牢牢维系着十八世纪。然而要说该时期最出众的两位双料大师（作曲家兼钢琴家），那还要数伊安 · 拉迪斯拉夫 · 杜赛克和穆齐奥 · 克莱门蒂。

年轻一代的作曲家普遍写作两类奏鸣曲：一类供自己演奏使用，另一类供教学和出版之用，认识到这一点很重要，因为这个事实或可表明，上述两类作品（无论它们是为维也纳的还是英国的钢琴而写作）具有某些共同特征。所有乐章都在扩展规模，乐章的数目也在增多，四乐章的布局几乎成了炫技性奏鸣曲的惯例。随着规格的扩大，海顿和莫扎特的那种前后联系的统一性织体让位给了更具层次性的结构，其明确的特征是：旋律性段落与过渡性段落（快速的 362 音阶或琶音段落）相交替。过去在不同织体间发生的复杂的相互作用如今被简化了，而且奏鸣曲式的呈示部开始变为如下所述的示范性结构：一个主调上的旋律性段落（经历扩展），随后导向由短时值音符组成的转调性段落，这些音符

常使用典型化的钢琴音型，并且通常要围绕来自开头旋律的一个小的节奏动机来进行。新调确立后，轮到作曲家展现抒情才华，引出一个与开头主题相对比的旋律，之后又是个过渡性段落，直到引出收束性的主题：这个主题可以是歌唱性的，就像前两支旋律那样（实际上，很有可能就是从第一个变来的），也可以兼有旋律性和炫技性。这种模式在此世纪末也基本适用于协奏曲和弦乐四重奏，虽然它确实造就了一些极其美妙的音乐，但它也不可避免地显示了形式与内容脱节的根本性弊端，从而把结构完全看成了以固定秩序来包含某些元素的容器。小作曲家们不得不依赖模型，而且正是从这种模式化的音乐中我们看到了典型印刻于柏辽兹和舒曼身上的那些公式（他们以为这是“古典音乐”的本质）。换言之，浪漫主义的许多观念其实是基于对古典音乐的误解。

杜赛克

伊安 · 拉迪斯拉夫 · 杜赛克，1760 年生于波西米亚，早年即显露出音乐天分。十九岁时已旅行到了北欧，并在那里确立了职业。1782 年，他在汉堡表演时遇到了 C. P. E. 巴赫，而且还可能跟他上过课（至少也曾接受过 C. P. E. 巴赫的建议）。1783 年他去了俄国，随后一年则经历了繁重的巡德之旅。1785 年底他到达巴黎，在那儿得到了王后玛丽—安托瓦内特的赏识。当法国大革命的炮声响起，杜赛克逃到了伦敦，在此地他以炫技钢琴家的身份大获成功。他曾与海顿一起出席音乐会，海顿曾在给杜赛克父亲的信中把他儿子描述为：“一个尽显高贵与华美的人，是一位杰出的音乐家”，还说，“我爱他就像我爱您那样深……”。[2] 杜赛克在英国结婚，并和岳父做起出版业。他们没能在残酷的商业竞争中获胜，1799 年宣告破产。为避免牢狱之灾，杜赛克撇下了妻女和债务，只身逃到了国外。后为普鲁士亲王路易 · 费迪南（Prince Louis Ferdinand of Prussia，1772—1806）效劳了两年，亲王是位军人，钢琴弹得一流，也有作曲 363 天赋，写过一些室内乐。路易 · 施波尔（1784—1859）这位辉煌的小提琴家兼著名的作曲家曾在他的《自传》[*Autobiography*] 里提到杜赛克（在亲王授意下）邀请自己参加音乐演习 [maneuvers] 的情景，施波尔写道：

---

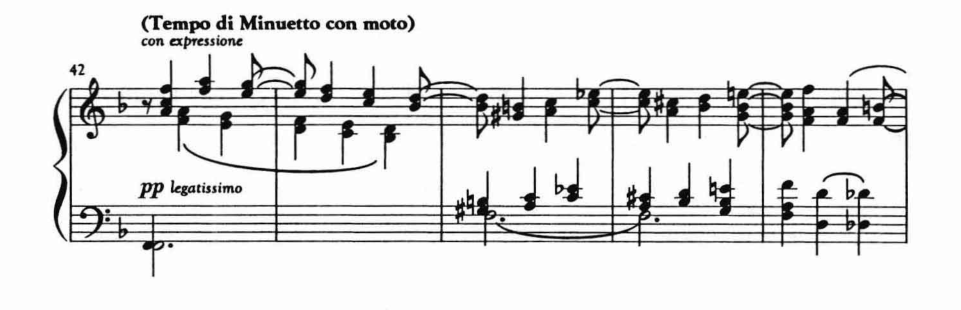
2. *Haydn Correspondence*, p. 131.

我于是前往马格德堡[Magdeburg],找到了这位亲王及其随从的住所,其中也为我预备了一个房间。我如今开始了一种别样的生活,野营一般,活动丰富,至少在很短一段时间内这种生活很合我这年轻人的趣味。杜赛克和我通常在早上六点起床,穿着晨衣和拖鞋被引去客厅,亲王已坐在钢琴旁边,不过也仍穿着轻装。随后他会越来越热,实际上通常他只穿衬衣和衬裤。接着就开始排演晚会上要用的音乐,由于亲王兴致很高,所以排练通常会持续很久。此时大厅里会聚满穿戴整齐的军官。音乐家们的轻装便服与那些来向亲王致意的军人所穿的华美戎装相比显得有些奇怪。不过殿下并不在乎这些,直到他满意了每个人的演奏,大家方能散开。然后我们赶紧洗漱,迅速用完早餐后,骑马去阅兵。我的马是从亲王的马群中挑选出来的,非常合我心意,亲王还允许我骑马随行。有段时间我很喜欢这种生活,我还参加了各种如打仗一般的操练活动。[3]
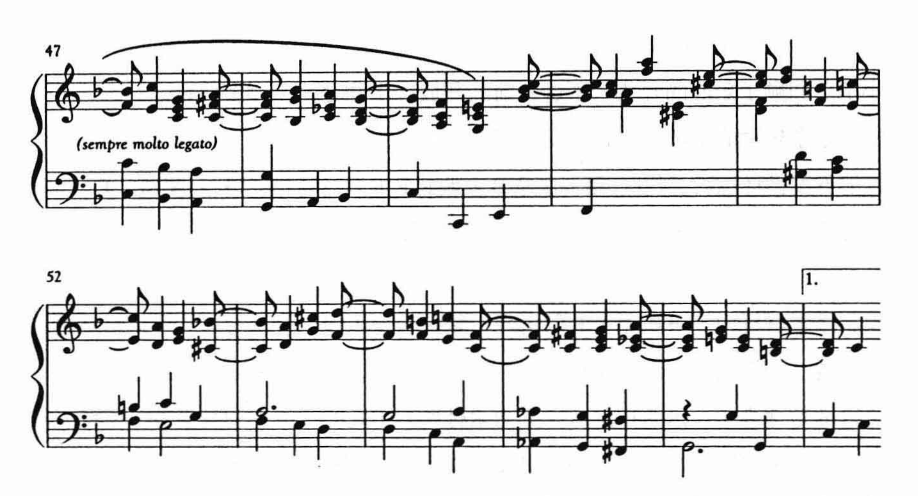
这位亲王后来不幸死于战场,而杜赛克则去了巴黎的塔列朗伯爵家族效劳,直至1812年初他与世长辞——那时他已变得肥胖和放荡,但仍能像天使那样演奏。

作为一个钢琴家，杜赛克能够巧妙地使键盘歌唱并以此闻名。于我们而言，他最值得称道的地方在于离奇地预见了后世的某些风格。例如，在他写于1807年——比勃拉姆斯的降生早二十三年——的一首奏鸣曲中，我们发现了如下片段：

谱例XX—7：L. 杜赛克《奏鸣曲》, Op. 70,第一乐章



3. Spohr, *Autobiography*, pp. 86–87.



尽管我们很容易被这种风格的预见性搞昏头脑，但是不应忘记：它们全部属于杜赛克本人的风格范畴，而且在他的年代，没人会觉得它们是对未来音乐的具有洞察性的预见。 364

他的《G 大调奏鸣曲》(Op. 35，No. 2, *ACM* 45 ）作于 1790—1799 年的伦敦时期。从他写于该时期的好几部作品中或可看出海顿的影响（克莱门蒂的部分作品也显示了这一点），具体表现为：第一和第二调性区域的主题材料具有一致性，属于单主题原则。不过这首奏鸣曲并非此类，它的两个旋律性段落彼此独立。开头那个和弦显示了英国钢琴的响亮音色。

开头的乐句包含了前后呼应的两个部分，最后一个音并没有构成终止，而是改换了节奏继续向前运动（第 5—11 小节），随后经历了一个完整的二部结构（A B），至第 12 小节处收束，与此同时也开始了对开头乐句的变化重复。过渡段始于第 16 小节，这在印刷好的乐谱上一目了然，不过，需要注意的是，开头素材直到第 23 小节仍占优势。整个段落的运作节奏／构思线索非常清楚，和声具有流动感，仿佛是从键盘上半即兴弹奏着的指尖运动中流淌出来的一般，是在幻想式地诉说。

第 41—60 小节的旋律展衍，是该乐章中最壮丽也最独立的部分。这二十个小节可被分成五组（尽管不是按终止式来划分），每组四小节，其中第一和第四组相同，第二组独特有别，第三和第五组在节奏上相似，在旋律上相对。还应看到，第五组的四个小节在节奏上与第 5—6 小节有直接相关，在旋律上与第 9—10 小节有所联系。接下去的段落比之前的运作更合套路，未见奇招——其目的是在 365

结束部主题（第 81 小节）到来之前巩固调性。呈示部的最后几小节（第 91—96 小节）回顾了乐曲的开头，不过先前的开放终止此处改为闭合终止。

这个乐章的中部（或者说发展部）是杜赛克笔下较大的一个。在调性方面它按照五度循环运动了两次，第一次从 B 大调到 F 大调，然后又从 E 大调到了 E♭大调。中部的第一部分（第 97—115 小节）包含了两个素材：前两小节的节奏是旧素材，先前在呈示部的两个部分中都有出现；接下去的七个小节马上展示了新材料。这第二个素材导向了下属调上的假再现，紧接着便出现了开头材料和结束材料的奇怪并置。如果这个奇怪的材料布局有什么目的话，那么也许是：两种素材的亲近可以清楚地表明：乐曲正是从开头的素材展衍至此的。中部的其余部分继续发展着乐章开头的材料，直到第 147—153 小节出现的属持续音引出再现。

开头四小节再现之后跟了一个自由延长记号［fermata］，这个记号引出了另一个令人吃惊的材料并置：用的是大篇幅的第二调域的旋律材料，但却是在 E♭大调上，旋律音（原先它是在 D 音上）最能判定其调性身份。（在自由延长期间，D 音已从 G 大调的第五级变成了 E♭大调的第七级。）仍难说清杜赛克这么做的“用意”何在，不过从旋律性三度音程的转位中也许可以找到其作曲上的理由：这个旋律音程在综合了开头和结束的素材之后，转变成了和声音程。杜赛克确立了 E♭大调，然后使低音向上运动，经过 F 大调到达 G 大调，此后是素材在主调上的常规式重复（虽然经过了压缩）。在用过了两处令人奇异的创新之后，杜赛克（按照传统方式）再次重复了所有原先在第二调域出现的素材，回归了主调，顺序照旧。所改动的地方很少，但要格外注意那个延长的颤音（第 198—294 小节）和结束的主题（第 213—214 小节），它们很有色彩，也对该乐章的主调具有强烈的指向性。

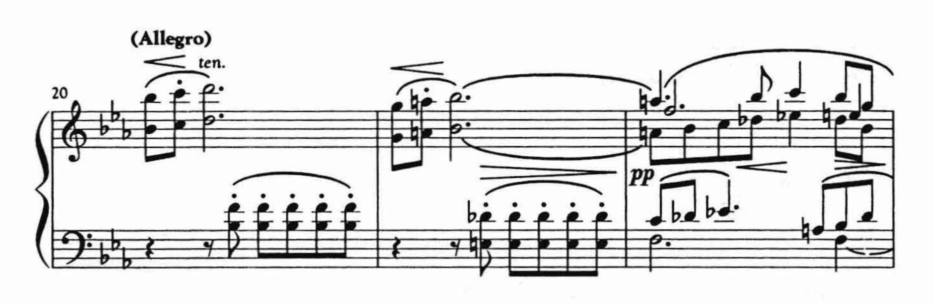
Op. 35 并不是杜赛克最出名的作品，但这个乐章显示出，他值得被当作一个严肃的作曲家看待。他的许多创作风格依赖于即兴效果，而且，如同所有的优秀作曲家一样，他的作品具有一种风骨，这风骨是纯熟的技艺与创造性的想象相结合的产物。他对同时代作曲家产生了相当大的影响，或许在当时所有兼具钢琴家／作曲家两种身份的人当中，他是最伟大的一个。不过在他死后，他的名声迅速衰退，一方面是由于贝多芬越来越有名望，另一方面是由于韦伯、胡梅尔、施波尔等年轻一代的出现。然而及至十九世纪中叶，他的作品重又开始引发人们的兴趣，利托尔夫［Litolff］及其他人编辑发行了杜赛克作品的现代版本。

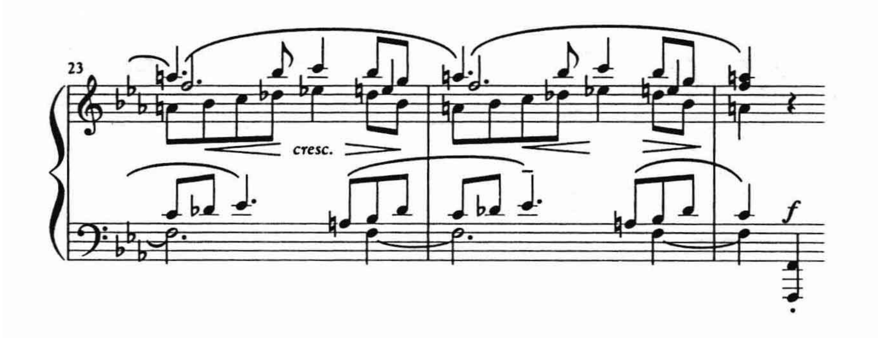
366

克莱门蒂

克莱门蒂为现代钢琴而作的奏鸣曲大部分是写于这二十年间，虽然其中的炫技性元素无疑总是强有效力，但却很少像过去那样以练习曲般的三度、六度模进来展现。和杜赛克一样，他的写作风格也很多样，既有简易的，也有复杂的，既重技术，也重音乐，由此培养了广泛的听众群体。可能因为它更多想到的是他的音乐出版后所面对的业余爱好者，所以他总体上显得比杜赛克保守些，诸如阿尔贝蒂低音这样的手法仍然是他的惯用语汇之一。另一方面，他的作品饱含个性，且也像杜赛克的作品那样包含强有力的发展。他早年在罗马所受的教育，以及对巴赫的四十八首（平均律）的精通，使他对赋格和复调怀有持久的兴趣。他写于这一时期的奏鸣曲中运用了很多模仿手法，甚至还写有通篇运用卡农的乐章。自由复调的段落，对克莱门蒂和胡梅尔而言都很典型，下例即是这一手法的体现，它取自《E$^{\flat}$大调奏鸣曲》（Op. 12，No. 4）的第一乐章，写于1784年或更早的时候：
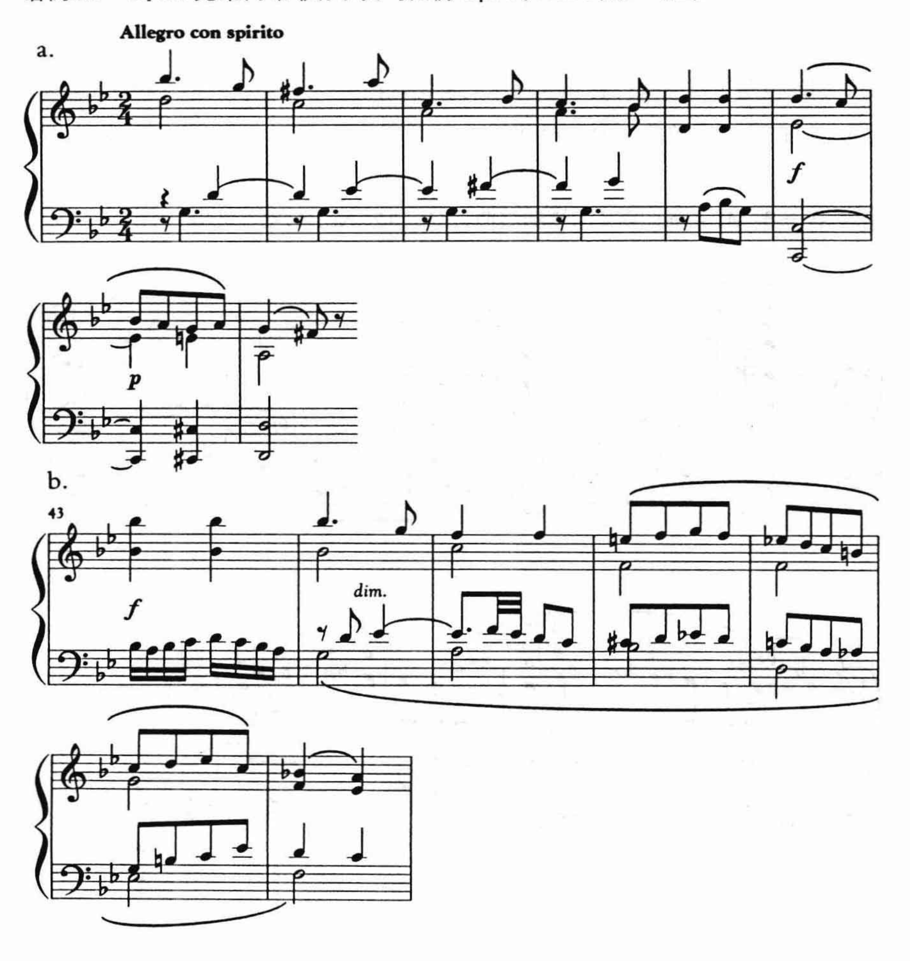
谱例XX—8：M. 克莱门蒂《钢琴奏鸣曲》，Op. 12，No. 4，第一乐章





367　克莱门蒂在他整个漫长的生涯中都偏爱使用高度刺激性的织体，这主要借助于两种手段：其一是当和声变换时由声部运动产生的未做预备的不协和音；其二是当和声持续时由声部运动所产生的不协和音。就结构而言，它的理念比较保守，教科书常用他的作品来例证奏鸣回旋曲乐章的曲式规则。另一方面，他的有些作品也显示出非常独创的、不逊于当时代最高杰作的想法。《G 大调奏鸣曲》（Op. 37, No. 2, *ACM* 46）最好地展示了克莱门蒂对结构、旋律和织体的想法。其中的每个细节都受音乐自身内容（而非炫技念头）的支配，是效果最为丰富的篇章之一，囊括了从“轻率”到“深奥严肃”等多种情绪。

谱例XX—9：M. 克莱门蒂《钢琴奏鸣曲》, Op. 7, No. 3, 第一乐章



变奏曲

民歌在这一时期极为流行。不仅有知名作曲家（如海顿、贝多芬、普雷耶尔、科泽鲁赫）以现代的方式对正宗的民歌加以改编，而且那些想让作品流行的作曲家也故意使自创的旋律带上民歌的气质。大型作品（如弦乐四重奏、钢琴协奏曲）的乐章中所用的民歌旋律也许是最重要、最通俗也是最脍炙人口的。专门使用苏格兰民歌在当时成为一种风尚，甚至在那些具有丰厚的本土民歌传统的国家也是如此。这一风尚得以流行，其一是因为《奥西恩之诗》[*Ossian*] 的持续影响，其二是由于几乎所有苏格兰式的东西——它的乡村、它的历史、它的玛丽女王 [Mary Queen of Scots]，以及它的风土——都能在早期浪漫主义者的内心深处激起共鸣。同样，正是苏格兰民歌的旋律塑造了罗伯特·伯恩斯（1757—1792）的抒情短诗，因为其中的大多数诗作都属于模仿创作，也就是说，模拟那些既已存在的语调。 368

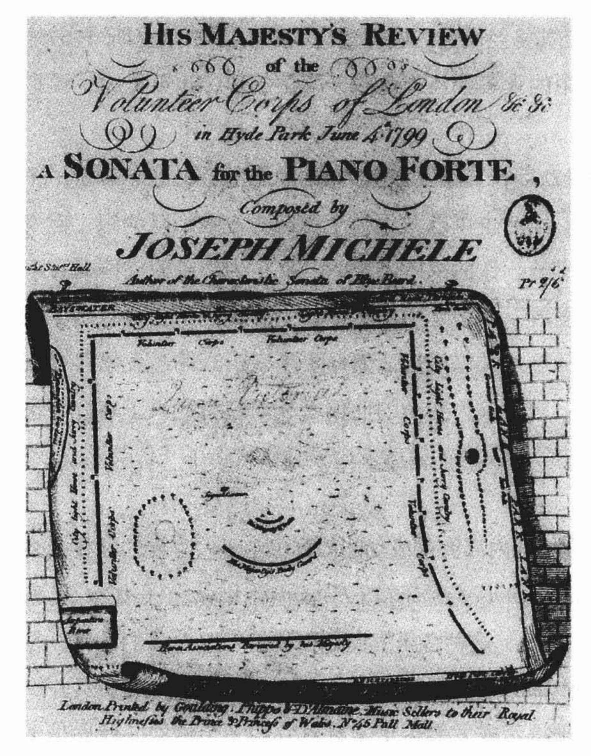
与此同时，变奏曲式备受欢迎，其原因与上文所述的相仿：它也依赖于一个听者所耳熟能详的现成旋律。虽然也可以采用极为复杂的方式加以编织，但变奏就其本质而言是件简单的事情。作曲家所需做的，就是为现成的旋律或和声骨架添加装饰。新式钢琴的发展以及由之引发的炫技手法提供了（几乎是）无穷丰富的色彩来对一个给定的旋律加以雕琢。无怪乎随着听众的越发增多，变奏这一音乐形式也越发风靡：它不仅为业余的曲作者和炫技者提供了媒介，也使得业余的听众可以在一个熟悉的曲调（虽然被以多种方式作了“伪装”）里欣赏和享受。

变奏曲的一个典型范例是格利内克大获成功的《普鲁士王后喜爱的圆舞曲主题变奏曲》[*Variations on the Queen of Prussia's Favourite Waltz*]。（*ACM* 47 列举了这个圆舞曲主题及第三变奏。）这种音乐究竟好在哪里？这对我们而言，尤其难以猜度。一首带有三声中部的平庸圆舞曲历经多次变奏，而这些变奏并没能以具备内在连续性的方式来揭示或发展这个素材对象的多个侧面，而只是一味保持着和声性、引导性的左手和弦、开头的弱起节奏以及附点音型。除此之外，便是以一种华丽音型来包裹和声。这类作品证明很大一部分公众的趣味是简单而天真的，这些人更乐于显露的是键盘上的演奏技术而不是对艺术的内行见地，

这也正是“炫技理想”存在危害的原因之一。

“战事小品”

这种简单天真的趣味无处不在，在战争和革命的年代，作曲家们曾试图利369用时局素材写作一些描绘历史事件的作品，通常是为了激起民族主义的情感。[4]“战事小品”［“battle piece”］具有悠久的历史，但在十八世纪的最后几年（当时政治纷争占主导地位），这种战事小品成了古老的“叙事传单”［broadsheet ballads］在音乐上的对应物。这种叙事传单早已流传于乡野，常常是叙述血腥可怕的谋杀故事，或某些著名罪恶的最后关头。就连像杜赛克这么优秀的作曲家



一则见于1799年的封面，造价低廉，并无艺术雄心，它模拟的是纪念某个过往事件的墙贴海报。

4. 这是一个赞美民族的时代：不列颠、法兰西、奥地利的赞美诗在那一时期均被广泛用于创作素材，以激起爱国情感。

也曾用音乐来描述他对玛丽-安托瓦内特命运的同情，在另一部作品中，他还试图讲述海军上将邓肯［Admiral Duncan］的一次海军战役。

在上页的插图上，你会看到一首由约瑟夫 · 米歇尔所作的《钢琴奏鸣曲》（Op. 2）的封面，作品旨在描述他的陛下于 1799 年 6 月 4 日在伦敦海德公园检阅志愿军的事件。这张封面还粗略显示了海德公园的位置以及所被配置的骑兵队列，其粗糙的雕版工艺尚不及一个雕版学徒的水平，这与当时所常见的艺术性很强的雕版画作品相去甚远。约瑟夫 · 米歇尔被描述为“性格奏鸣曲《蓝胡须》的作者”。这首作品丝毫没有涉及奏鸣曲的任何结构原则，而是包含了若干个速度不同的部分，其中每个部分的开头都有一句讲解性的话语：例如： 370

a. 志愿军队列各自就位。

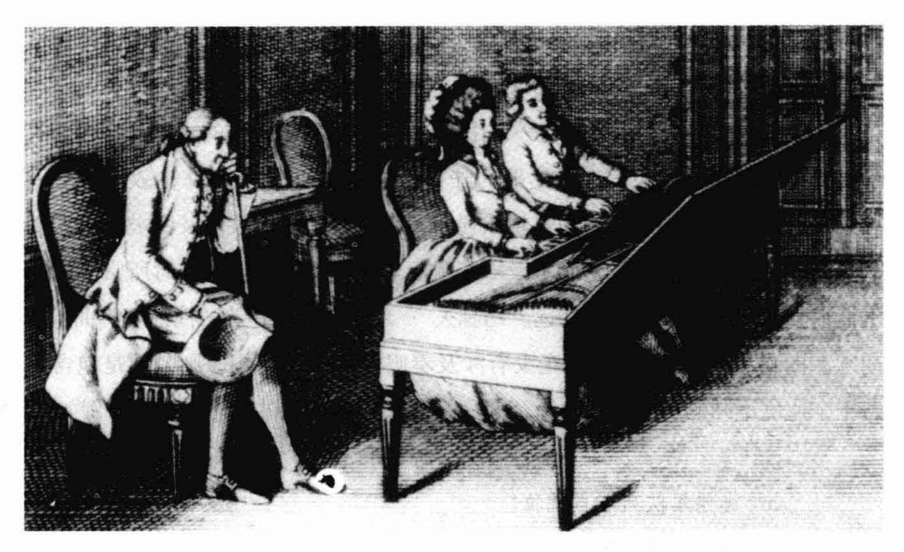
b. 鸣礼炮宣布陛下驾临。

c. 骑兵卫队为陛下开道。等等

值得注意，在这部为业余爱好者所作的趣味和造诣均属平庸的作品中，所用的和声与旋律语汇是简单化了的海顿、普雷耶尔和莫扎特，所用到的钢琴技巧相当于初级钢琴教师的水平。这类作品的价值主要在于社会学方面，因为它们确证了一个趣味阶层的存在：这个阶层很容易被忽视，但却有助于我们理解当时对那些伟大得多的作品的审美反应。

钢琴二重奏

为四手联弹或双钢琴而作的音乐在这一时期变得非常流行，这证实人们对家庭音乐的兴趣正在增长。写作四手联弹作品的益处马上被意识到了，诸如克莱门蒂、杜赛克、科泽鲁赫、施特克尔等兼有钢琴家和作曲家身份的人，把这种持续对换材料的理念发展到了极致。虽然为这种组合方式而写的原创性作品占据主流，但我们也可以找到非常多的改编曲，即，把别的乐器媒介改成钢琴。四手联弹这一媒介在整个十九世纪变得越来越重要，因为它可以使钢琴演奏者们熟悉那些原本需要亲临演奏会现场（这种机会很难得）才能接触到的作品。把 371 管弦乐或室内乐作品改编成钢琴四手联弹曲，这一实践催生了一个切实的产业，



钢琴四手联弹这一媒介助长了一种音乐合奏的意味，也能增进私密的人身关系。音乐的这种社交用途在当时的文学和戏剧中大有体现。约翰·奥古斯特·罗斯梅斯勒作于1781年的雕版画。

许多作曲家（如勃拉姆斯）通过把自己的作品改成钢琴四手联弹曲来增加收入。于是，普雷耶尔出产了很多钢琴二重奏，所有这些作品都是由其他作品改编而来的，具体裁原形范围广阔，可从小提琴二重奏曲、弦乐四重奏曲到交响曲。

带伴奏的键盘奏鸣曲

带伴奏的奏鸣曲继续受到欢迎，一些优秀的示范性作品表明，作曲家对待该体裁有多种方式。前文曾讨论过此类奏鸣曲的风格，在这种形式中，键盘被一个次要的、从未真正得到旋律的“旋律”乐器（小提琴或长笛）所伴奏，这种风格如今仍有存在。此外也还存在“对话式”的奏鸣曲，每件乐器基本上平等分担旋律材料，不过却也仍被称作“由某某乐器伴奏的键盘奏鸣曲”——出版商和作曲家都喜欢这么称呼。带两件伴奏乐器的键盘奏鸣曲是最常见的，但其具体的情形仍然非常多样，例如：在有的钢琴奏鸣曲中，其他两件乐器［通常是小提琴（或长笛）和大提琴］几乎没有主动权；在另一些钢琴奏鸣曲中，对

话仅存在于钢琴与它上方的旋律声部之间，大提琴没有主动权；而在对话性的奏鸣曲中，全部乐器都要不同程度地卷入其中。

带伴奏的键盘奏鸣曲可谓出奇地流行，在那个时代，伟大的钢琴家／作曲家写作此类作品的数量和写作独奏钢琴奏鸣曲的数量可以等量齐观，由此我们意识到此类作品在当时是多么畅销。举例来说，克莱门蒂在这一时期大约写了四十六首独奏奏鸣曲和四十三首带伴奏的奏鸣曲。他把伴奏乐器完全作为次要角色，如果把伴奏去掉，只会影响到音色而不会有别的损伤。而至于杜赛克，他的独奏奏鸣曲全部加起来（只有二十七首）在数量上也比不上他的带伴奏的奏鸣曲，后者约有七十五首，其中清晰地显示出从“从属风格”到“对话风格”的转变。科泽鲁赫大约写有三十六首独奏奏鸣曲和四十七首带伴奏的奏鸣曲；普雷耶尔写了四十多首带伴奏的奏鸣曲（钢琴三重奏），由于他是海顿的高足，所以不出所料，他的风格会接近于这位前辈大师，也就是说，他也是用小提琴和键盘来对话，而把大提琴作为可用可不用的次要角色。尤其有趣的是，由于变奏曲在当时广受欢迎，所以普雷耶尔的许多三重奏使用了苏格兰民歌以及流行的曲调作为主题的原材料。

在这一时期的钢琴三重奏中，我们发现了一种特别的谱式，这种记谱方式如今已被淘汰，但仍然具有意义。它不像今天的印刷惯例那样把弦乐声部放在钢琴谱表的上方，当时的作曲家（包括莫扎特）则是采用一个包含有四行五线谱的谱表：小提琴声部位于最上方，接下去的两行是钢琴声部，最底层的一行是大提琴声部。这种排列帮助保持了大提琴的持续低音功能，并将它作为钢琴左手声部的音色助手。至于普通的作曲家，则更不可能想到让两件弦乐器共同与键盘对置的“对唱”［antiphonal］式设计。 372

下图取自普雷耶尔《六首奏鸣曲》中“第五首”（*ACM* 48，第一乐章）的一个较早的版本。这组奏鸣曲是“为现代钢琴或拨弦古钢琴谱写，由一支长笛（或小提琴）和一把大提琴伴奏，蒙大不列颠女王恩准而作，并（征得圣意）题献给陛下”。这幅图片之所以有价值，不仅是因为其音乐自身，也是因为它的谱式设计。长笛（或小提琴）声部被印在了键盘声部的上方，这符合常规，但大提琴声部却如此被轻视，以至于被单独印成了一个声部。第一乐章是单主题奏鸣曲结构的优秀范例，所有的运作基于一个两拍长的材料片断。在这一点上，普

373



出版商盗版（或者商业协议？）的一个例子。这个漂亮的扉页同时被法兰西和英国两家出版商所采用，只是改换了语言。

雷耶尔表明他不愧是海顿的学生。不过值得注意的是，发展部非常次要，虽然一丝不苟，也非常有趣，但也不过只占了呈示部的三分之一那么长。这首奏鸣曲的其他部分包括：一个短小的、旋律性的C大调（主调的关系大调的下属调）慢乐章；一个回旋曲乐章，其中小调式的主部主题与建立在关系大调或同主音大调上的若干插部相交替。有一点可使普雷耶尔引以为荣：他没有像通常那样明确收束在大调上，而是以对位的方式强化了主部主题的最后一次出现，由此使整部作品极为成功。

为弦乐而作的室内乐

在当时的家庭音乐中，最重要的媒介形式是不带钢琴的若干弦乐器的组合，

如此说法根据有二：其一，此类作品的出版数量（从二重奏到五重奏）明显在不断增加；其二，海顿和莫扎特这样的大作曲家此时在该领域里写出了伟大的杰作，贝多芬此时不仅写出了他最好的一批弦乐三重奏，也写出了他的第一组弦乐四重奏（Op. 18）。

虽然巴黎和伦敦仍是出版业的中心，其优势没有明显减低，不过德语国家的出版业也越来越有影响，尤其是在维也纳。其结果是，日耳曼和奥地利的作曲家们势必更方便用自己的语言出版作品，而且也削弱了巴黎作为获取成功的风水宝地的重要性。

弦乐二重奏

各种形式的弦乐二重奏，如两把小提琴，小提琴与中提琴，小提琴与大提琴，两把大提琴，以其既适于演奏也适于教学的自身优势而受到欢迎。在这一领域耕耘的既有二流的演奏家和作曲家，也有如莫扎特这样的重要人物，他为小提琴和中提琴而作的两首二重奏（K. 423、K. 424）是为了帮助米夏埃尔 · 海顿（约瑟夫 · 海顿的弟弟）脱离困境；布雷瓦尔写了许多套二重奏（出版于巴黎），其中既有为两把小提琴而作的，也有为两把大提琴而作的；普雷耶尔也为这个领域贡献了一批优秀曲目，这些作品广泛采用了各种乐器组合方案；维奥蒂的二重奏创作绵延了近三十五个年头，它们全是为两把小提琴而作，这些作品——连同弗朗茨 · 克罗默尔（1759—1831）所写的一些——可被看作十八世纪末和十九世纪初期的最精致的二重奏作品。总体来说，这些作品基于竞奏[*concertante*]原则，两件乐器分担着旋律性的和炫技性的材料，不过不可避免会有偏爱第一声部（或者说上方声部）的倾向。

弦乐三重奏

如前文所论，弦乐三重奏仍是个易受冷落的音乐品种，其中两把小提琴加大提琴的组合方式占多数，小提琴、中提琴加大提琴的组合方案则不那么受欢迎。374
很难明白为什么弦乐三重奏如此不受重视，因为在这个领域里也不乏优秀的作品范例（其中大多是为两把小提琴和大提琴而作），博凯里尼、海顿、普雷耶尔、维奥蒂以及其他许多人都曾写过。莫扎特的嬉游曲（K. 563）、贝多芬的三重奏

（Opp. 3、8、9）都是为小提琴、中提琴和大提琴所写的宏大而壮丽的作品，它们完全堪与这些大师写于同时期的弦乐四重奏相媲美。其他同时代作曲家则很少使用这种编制写作弦乐三重奏。

弦乐四重奏

弦乐四重奏满足了这一时期人们对音乐的多种需要。实际上可以说，没有哪一种媒介形式能像弦乐四重奏这样可以普遍适于全方位的社会需求。一流大师们的杰作满足了人类对艺术最高境界的永恒渴望，这些作品具有广阔的表现范围：从幽默的到严肃的，从朴素的、乡土气息的到复杂、精致的。二流大师们的作品则主要是为了铺张的娱乐，他们没涉及那么广阔的表现范围，也不对他们的演奏者和聆听者们提出类似的要求。此外，有些原创的弦乐四重奏体现了时所兴盛的"旋律至上"的潮流，即通过使用民歌曲调（或直接引用，或重新写作，将其作为实体性的音乐要素）来强调旋律的首要地位。甚至也有些多乐章的弦乐四重奏是根据流行的歌剧咏叹调写成的。当然，也不乏对完整的交响曲、歌剧和清唱剧加以改编而写成的弦乐四重奏。没有哪种媒介能像四重奏这样有这么全能的用法，也没有哪种媒介比四重奏更便于操作实践了（无论是当时的业余爱好者，还是最有学问和想象力的内行人士）。

沃尔夫冈 · 莫扎特在 1784 年致父亲的信中写道：

> 我特意告知您，有一个叫普雷耶尔的人新近出版了一批四重奏，此人是约瑟夫 · 海顿的学生。如果您还不知道这些作品，请一定找来了解一下，您会发现它们值得您费些工夫。这些作品写得很好，也很耐听。您也会立刻听出他与海顿的师承关系。如果普雷耶尔日后能接替海顿，那将是音乐的一件幸事。（1784 年 4 月 24 日书信）

普雷耶尔

伊格纳兹 · 约瑟夫 · 普雷耶尔，比他的同胞莫扎特只小一岁半，据说他曾受教于万哈尔，也曾在艾森施塔特跟海顿上过课（跟海顿学了五年）。曾外出旅行，并出任过艾尔多迪伯爵的乐长，之后成了曼海姆音乐家里希特的助手。里希特

在 1769 年时担任斯特拉斯堡主教堂的乐长，普雷耶尔最后继承了他的职位。由于当时盛行着法国大革命所孕育的无神论思想，教堂里的宗教仪式被迫中断了，于是在 1795 年，普雷耶尔去了巴黎，在那儿开了一家音乐商店，并做起了出版生意（既有别人的，也有自己的）。在 1807 年，他开始出产钢琴，正是他的商业活动把他的名字带到了我们的时代。1800 年以后，他几乎没写新作品，1834 年，在他去世三年后，他建立的这家公司彻底停止了音乐出版业务。 375

普雷耶尔的多方面成果在 1780—1800 年间都有所减少，此间他的作品大受欢迎、销量极好，可能只有他的老师在这些方面超过了他。以 1784 年的情形来看，"普雷耶尔接替海顿"（莫扎特语）的这一判断是敏锐而准确的。
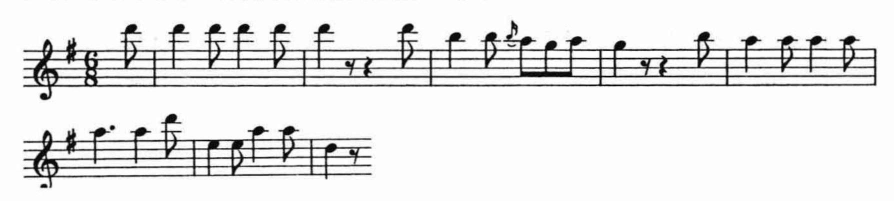
普雷耶尔的六十多首弦乐四重奏大多是三乐章或四乐章结构（尽管也有若干首为两乐章）。第一乐章多是 4/4 拍的小快板，通常采用法国的竞奏风格写成——这种风格要求所有乐器轮流奏出大规模的华彩。曲体常为完整的奏鸣曲式，其中偶尔可见的有趣的修饰，弥补了他旋律禀赋的平庸。他的慢乐章比海顿和莫扎特通常所写的要短，不过就其长度和风格而言，似可与 C. F 阿贝尔的笔法相比：非常的优美如歌，几乎不对开头旋律做偏离和发展。此类慢乐章通常像是两个外乐章的间奏曲。在四乐章结构的弦乐四重奏中，第三乐章常常是带三声中部的小步舞曲，而在三乐章的结构里，第三乐章要么是带三声中部的小步舞曲，要么被标以"小步舞速度"[*Tempo di Minuetto*]。第四乐章多是回旋曲，要么是 6/8 拍，要么是 2/4 拍。竞奏风格的影响仍然强烈，但普雷耶尔的回旋曲主题通常——如同该时期的许多小作曲家一样——在旋律 / 和声结构方面显得纯朴简单，由此，若以现代听觉而论，它们有时会显得陈腐和平庸。对"朴素"和"自然"的追求反映在当时的时尚服饰和政治哲学方面，这一风尚在如下所示的旋法结构中有所体现：

谱例XX—10：典型的大众化主题：

a. G. B. 维奥蒂《第二十三协奏曲》，G 大调，第三乐章
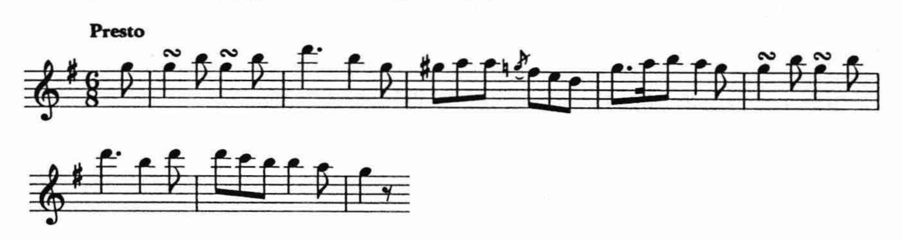


b. I. J. 普雷耶尔《四重奏》(Benton 356), 第三乐章



376

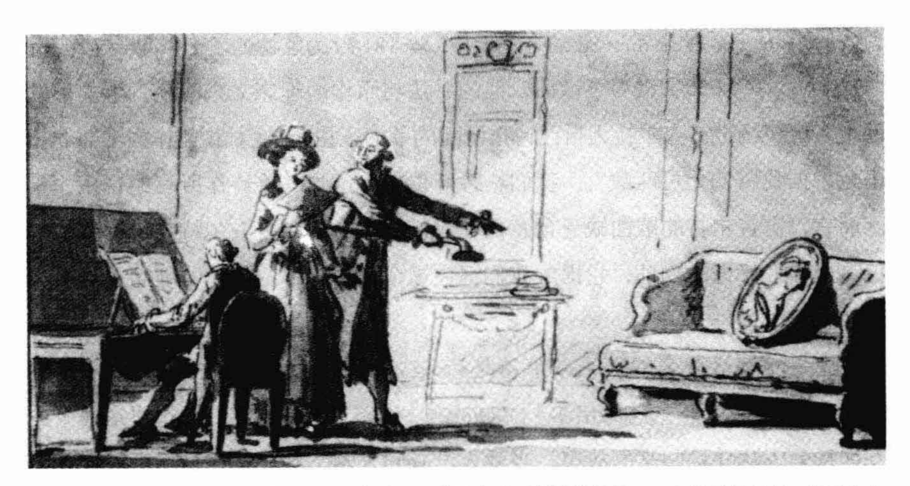
c. I. J. 普雷耶尔《四重奏》(Benton 305), 第三乐章



这种四重奏写法准确地把握了公众的脉搏，在当时极为风靡。无论是因为其旋律的朴素直白、形式结构的简洁和多有重复、炫技音型的简易流畅（通常是顺着手指做平稳的跑动，使演奏者感到愉悦），还是因为别的原因，总之，在各大音乐中心城市，都有许多作曲家纷纷采取了这种通行的协奏式写法。弗朗茨 · 安东 · 霍夫曼斯特、朱塞佩 · 康比尼、阿达尔贝尔特 · 基洛维茨（1763—1850），都曾是这一手法的倡导者。然而大作曲家们则较少依赖这种写法，尽管也没有谁能全然避开它的影响；有些小作曲家也不大采用这种写法，尤其像埃马努埃尔 · 阿洛伊斯 · 福斯特（1748—1823）、莱奥波德 · 科泽鲁赫，以及卡尔 · 冯 · 迪特斯多夫等人，他们的四重奏均充满才智和创意。

为人声和钢琴而作的室内乐

在十八世纪的最后二十五年里，为人声加钢琴而作的歌曲也在不经意中越发受到欢迎。前文曾讨论过的迷人纯真的小型歌曲仍被许多作曲家所采用，其中有越来越多的作曲家力求使分节歌曲更具深度，也倾向于在民歌配曲和叙事性歌曲中加强戏剧性的效果。



这幅题为《咏叹调》[*Aria*]的水彩画所描绘的是1792年的元旦早晨，以及作为礼物的一幅肖像和一首歌曲，演唱歌曲的人是画家佩尔·希勒施托姆的女儿。（藏于瑞典国家美术馆，斯德哥尔摩）

约翰·鲁道夫·楚姆施泰格（1760—1802）长期以来被认为是最有影响力的“舒伯特先驱”之一。他的歌曲《夜之歌》[*Nachtgesang*]共有三节歌词，是“前浪漫”精神的典型流露，其中诗人在默想黑暗和他的眼泪，于时他举头观望，询问在远离世界的虚幻之地是否存在和平（*ACM* 49）。楚姆施泰格在声乐旋律中保留了诗句的分节结构，为三个诗节所配的旋律是相同的，只有一些细小的变化。然而为每节诗词所配的和声却并不相同。当然，有些地方作曲家难免要发生重复，不过总的目标是要使每节都有新鲜感。这首歌曲使用了罕见的变音和声。

键盘在1790年代的歌曲中所发挥的功能比早些时候进步了许多，尽管《夜之歌》并没有显示这一点。分节歌通常被记写在包含三行五线谱的谱表上，键盘上的伴奏音型往往要渲染或反映诗作的语言形象，同时也未曾超出业余演奏者的能力范围。 377

叙事诗的配乐对当时以及下个世纪的头五十年而言特别重要（第130页有对该问题的一般性讨论）。这种配曲在本质上涉及两个方面。一方面，诗人通常都不希望他的诗作受到削损，为此诗作的艺术性须被完全领会。结果，一首包含二三十个诗节的长篇叙事诗要通篇保持它的节奏、节拍和韵式。另一方面，音乐家通过创作（提升诗境的）音乐，来以自己的艺术强化故事的情感效应。

约翰 · 弗里德里希 · 雷查尔特（1752—1814）为歌德的著名叙事诗《魔王》［*Erlkönig, ACM* 50］谱写了歌曲，他的手法与原作的理想完全匹配。事实上歌德本人曾赞扬过雷查尔特为自己诗作所配的歌曲，说："他对我诗作的谱曲非常出色，据我所知无可匹敌"。[5] 我们熟悉舒伯特为这同一首诗作所写的音乐，相比而言，雷查尔特的歌曲缺乏创意，在我们的意念中，雷查尔特的这首歌曲仅仅是个引发好奇的物证，它提醒我们记住这个配曲与那位诗人的理想曾是多么贴切。

这一时期最著名的德语叙事诗是诗人戈特弗里德 · 奥古斯特 · 布格尔（1747—1794）所作的《莱诺尔》［*Lenore*］。这首诗共有三十二节，讲述一个少女等待爱人从战场归来的故事。当爱人没有归来时，她在绝望之际拒绝接受上帝的裁决。后来，她的爱人威廉骑着一匹黑马飞奔而去，莱诺尔心怀满足地跟在他身后。后来，莱诺尔所渴望的婚床变成了坟墓，而威廉则在墓地里变成了骷髅。这个故事的道德寓意在于：我们无论如何都要毫无怨言地顺从上帝的安排。这首叙事诗问世后显现出很强的感召力，相应的配曲络绎层出。弗利德里希 · 路德维希 · 阿米利乌斯 · 昆岑（1761—1817）就是其中一位，在他的配曲（*ACM* 51）中，文本是作为作曲家发挥想象力的跳板，他将他的配曲称为"一幅音画"［ein musikalisches Gemälde］，而且他所关注的不仅仅是一位歌者，而是一个叙述者和三位歌者：莱诺尔，其母，以及威廉的幽灵。第一行诗由叙述者说出，随后音乐开始，描述难以入睡的莱诺尔。钢琴演奏了一个充分发展了的进行曲来描绘士兵从战场上的回归和他们的欢乐，如此等等，直到结束。

这类作品在音乐史上不占主流。在它流行的年代里，它或许可以替代歌剧在家庭表演，为表演者提供演和唱的机会，并使聆听者们感到心惊肉跳。当这样一种叙事歌曲能使钢琴的音型密切贴合歌词并能加强其效果的时候，很难想象分节歌还能残留一旁。在舒伯特为人声和钢琴而写的数量浩瀚的作品中，其大部分属于通谱体叙事歌曲。昆岑自 1788 年以来的代表作生动地显示，家庭音乐正在探索结合文字和音乐的新方式。

5. Cited by Walter Salmen in his preface to "Reichardt, Goethes Lieder." Vol. 58 of *Das Erbe Deutscher Musik*（Munich, 1964）I, p. v.

第二十一章
交响曲和协奏曲的突出地位

从十八世纪末起，音乐面向公众的方式开始越来越多地依赖于群体机构，如 379 委员会、主管会（等），而较少再依赖于个体组织，如 J. C. 巴赫的音乐会、阿贝尔的音乐会、勒格罗斯的音乐会等。第一种形式确保一个组织拥有固定资金，而第二种形式则主要考虑个人收益。音乐会组织方式的这个变化催生了一个有趣的现象，即所谓的“核心曲目”[the Great Repertoire]开始形成，这些曲目构成了无论维也纳、巴黎、伦敦还是纽约的音乐会的中心。位于“核心曲目”中心的是交响曲，第一位真正具有国际影响力的交响曲作曲家是海顿。时至今日，当时与海顿交响曲一同被上演的大部分其他作品（包括协奏曲、交响协奏曲、咏叹调等），要么被彻底遗忘，要么仅仅沦落为历史文献。

在早些时候，常有许多地位相当的作曲家，他们的作品流传于当地，在其他城市的公众音乐会上则少有听闻；举例来说，巴黎的圣灵音乐会在 1770—1784 年间从未上演过阿贝尔这位意大利作曲家的任何一首交响曲，所被演奏的交响曲大多数是由托埃斯奇这样的曼海姆人和施特克尔、艾希纳这样的日耳曼人所作。但是从 1779/1780 年左右起，音乐会上的交响曲开始以海顿的作品为主。举例来说，从圣灵音乐会的曲目安排中可以看到如下一个虽不精确但颇为有趣的统计结果：在 1777 年他们安排演出的交响曲中，海顿的作品在其中占了 3.5%；1780 年，比率升至 21%；1782 年为 39%；1784 年为 66%；到了 1790 年（圣灵音乐会于这一年关闭），比率增至 78%。虽然这些百分比未必适用于其他个案，但它们确实反映了大概的趋势。甚至在维也纳这个抵制海顿的地方，1790 年代末也显示了这个趋向。与海顿的作品相比，其他所有同时代人的交响曲都显得因循俗套、平庸无奇，海顿的成功当真是无可匹敌。

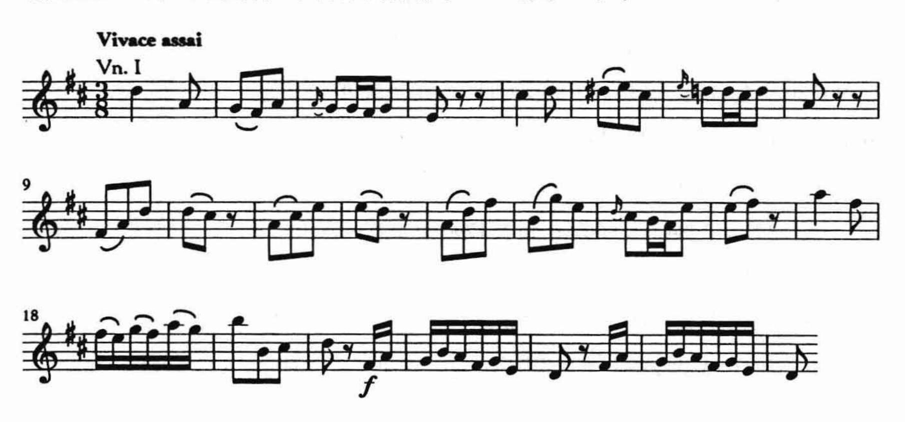
维也纳的交响曲

米夏埃尔·海顿

维也纳在当时是交响曲繁荣的中心地带，它作为世界上最重要的器乐中心的地位得到了保证。在该时期交响曲领域的所有次要作曲家中，约翰 · 米夏埃尔 · 海顿（约瑟夫 · 海顿的幼弟）也许是最令人感兴趣的一个。他在维也纳接受了早期教育，之后，他在萨尔茨堡度过了生命的大部分时间，在那儿他是莫扎特家族的受人尊敬的同事。他写过四十一部交响曲，其中约有一半完成于 1780 至 1800 年间。它们大多为“快—慢—快”的三乐章结构，不过他早期的交响曲却有四个乐章。第一乐章通常是简单的奏鸣曲式结构，有一多半采用了三拍子。完成于这一时期的交响曲中有一首只有两个乐章，出乎意料地以 3/8 拍开头。慢乐章倾向于采用回旋曲、歌曲或变奏曲结构，且常用属调（也有采用下属调和主小调的，不过比较少见）。末乐章往往是回旋曲结构，有四首的末乐章被标作了“赋格曲”［*Fugato*］。

与他的哥哥不同，米夏埃尔 · 海顿的交响曲在形式上大都符合常规。他的个性体现在两个方面，其一是旋律的创意，有些旋律在长度上大大超越了同时代人；其二是擅于借助乐队中不同的乐器个体来求得新颖的音色效果。下例取自他的《D 大调交响曲》（1786，两乐章结构）的开头，这个分段式的旋律不像常规那样对乐句进行重复，而是被出奇地拉长了。
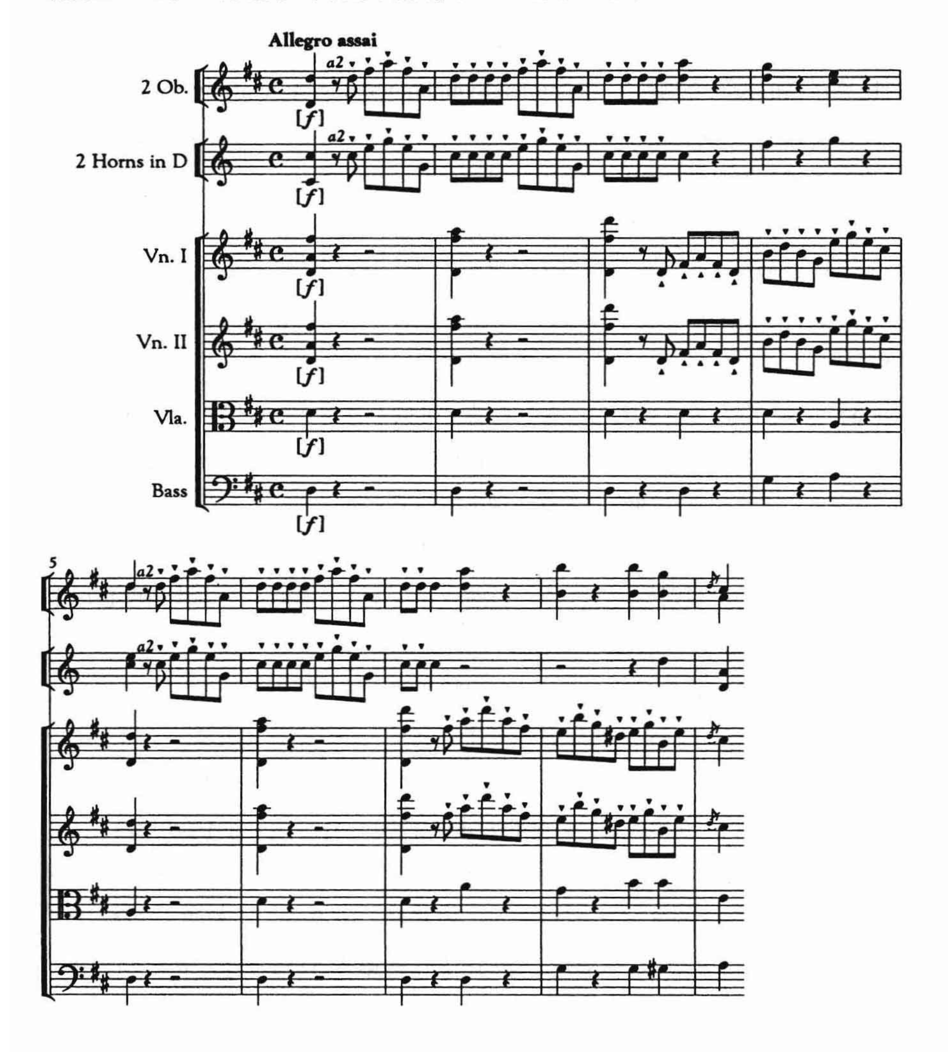
谱例 XXI —1：M. 海顿《D 大调交响曲》(P. 23)，第一乐章



米夏埃尔 · 海顿的交响曲慢乐章常使用乐队中的某一件乐器来独奏延伸性的旋律。他所偏爱的乐器有小提琴、长笛、双簧管和大管，在某一首交响曲的慢乐章里，小提琴和英国管通篇维持着二重奏。他在这些重用独奏的乐章里营造出了许多丰富无比的效果，他曾用到一种稀疏的二声部写法，这一手法（与他哥哥的早期交响曲有联系）不是很受欢迎。从他写于 1781 的《D 大调交响曲》的第一页（谱例XXI—2）里可以看出，米夏埃尔 · 海顿的配器拥有何等引人注目和不同凡响的效果。

381

谱例XXI—2：M. 海顿《D 大调交响曲》（P. 43），第一乐章



迪特斯多夫
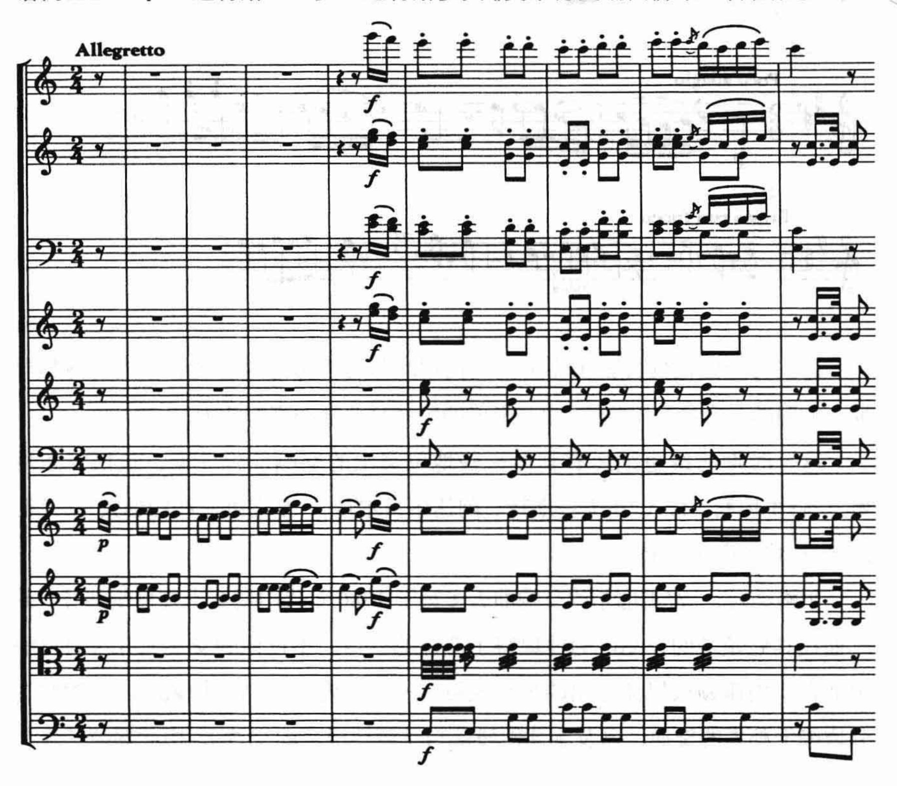
382 卡尔 · 迪特斯多夫——后来他常被称作冯 · 迪特斯多夫——比米夏埃尔 · 海顿小两岁，是当时最多产的交响曲作者之一，然而不大幸运的是，他是在没人委约的情况下持续为器乐创作的。当时只有他的喜歌剧明确地获得了成功,故而名声得以流传。在他的交响曲中,迪特斯多夫(像莱奥波德 · 莫扎特那样)常常试图把音乐与它以外的观念相联系并以此来吸引观众。有一首交响曲（约作于 1770 年）被称作（“人类热情之战”）[The Battle of the Human Passions],另一首（约 1773 年）被称作（“狂欢节”）[The Carnival],还有一首则叫做（“五种民族风格的民族交响曲”）[National Symphony in the Style of Five Nations]。

在 1780 年代初，他根据拉丁诗人奥维德在《变形记》[*Metamorphoses*] 中所讲的故事写作了共包含十二首的系列交响曲，其中只有六首有完整的管弦乐版本保存下来。这个题材对他而言具有双重引力：其一，它允许迪特斯多夫使用他本人怀着偏爱和谨慎发展出来的情节性 [programmatic] 效果；其二，由于这个主题取自熟悉的拉丁文学，所以这位作曲家可以指望受过古典教育的观众们把进行着的音乐事件与广为人知的故事联系起来。这套《奥维德交响曲》[the *Ovid* symphonies] 均为四乐章结构：有三首被安排成了教堂奏鸣曲的式样，其布局为慢速 / 快速 / 小步舞曲 / 快速。还有三首使用了现代风格：快速 / 慢速 / 小步舞曲 / 快速。这些作品在调性方面有一种突出的反常性：在这六首的第一首（教堂奏鸣曲式样）中，小步舞曲乐章的两头部分使用了（该部交响曲的）主调的关系小调。而通常的实践则是把第一小步舞曲放在主调上（有时第二小步舞曲也用主调），把三声中部——或称作“替换性乐段”[*Alternativo*]，迪特斯多夫就用了这个称呼——设置在关系小调上。在这首交响曲第二乐章的再现部里，主调回归前在一个延长的 E 音上做收束准备并停留在一个 E 大和弦上，随后以一个自由延长记号提供了长达一个半小节的完全休止；间歇过后,开头的材料才在主调(C 大调)上再现。这种在 1770 年代就已过时的方式在 1780 年代中期更显不合时宜。

若从形式布局来看，这些作品则显得更有意思：在这六首交响曲中，有四首的终曲在收束时变换了速度并引入了新素材。所有这六个终曲都被标作了 *Vivace* [活泼的快板] 或 *Presto* [急板]。其中的第五首终曲是以 *Adagio* [柔板]

和 *Vivace* 相交替。《G 大调交响曲》（第三首）依据的故事是：阿克泰翁被狄安娜变成了一只雄鹿，并被他自己的猎犬咬死。迪特斯多夫以阿克泰翁的死来结束 *Vivace* 速度上的猎歌音乐，音乐逐渐消失，没有改变速度。另外四首交响曲则是从扩展性的慢乐章不间断进入快速的终曲：第一首在 *Allegretto*［小快板］之后以 *Presto* 收束；第二首在 *Andantino*［行板］之后以 *Vivace* 收束，第四和第六首以"小步舞曲速度"［*Tempo di Minuetto*］来收束。从定义来看，这些结尾都可算作尾声，但却不是纯音乐中用于煞尾、以防松散的那种尾声。在此，迪特斯多夫（像在海顿的《第四十五交响曲》中那样）暂时脱开了"故事讲述者"的身份，从而提供了形式意味上的解决感——犹如许多美好的故事会采用"从此以后他们过上了幸福快乐的生活"这种口吻来结尾那样。第一首《奥维德交响曲》结尾处的 *Allegretto* 部分甚至使用了一支民歌般的曲调强化了跳出交响曲叙述语境的效果。 383

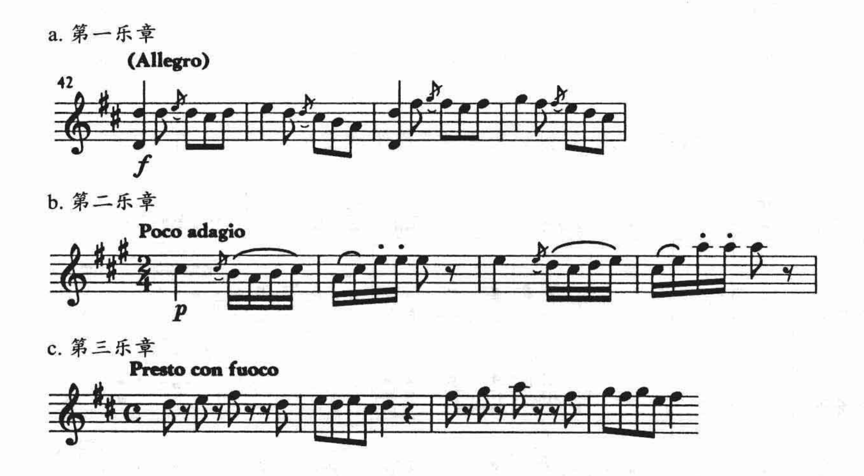
谱例 XXI—3：C. 迪特斯 · 冯 · 迪特斯多夫《奥维德交响曲》，第一首，结尾



科泽鲁赫

莱奥波德 · 科泽鲁赫的十一首交响曲（完全通过了真伪鉴定）全部写于这一时期，大多数为四乐章结构。他的旋律简易流畅，是1790年代所能想象到的最接近于华丽风格的类型，这些交响曲正是靠这种连贯优美的旋律风格来获得效果的。其中有一个笔法是人们惯常期待的，即，一个出现过的乐句常会被移高三度加以重复：

384 **谱例XXI—4：L. 科泽鲁赫《第三交响曲》（1787）**



这些交响曲在低音弦乐器上大量使用八分音符形态的重复音（这是海顿早期交响曲的一个特征），不过由此形成的织体是清晰和富有活力的。

这一时期的维也纳还有其他一些地位突出的交响曲作曲家，包括安东尼奥 · 萨里埃利、F. A. 霍夫曼斯特、阿达尔贝尔特 · 基洛维茨和约瑟夫 · 莱奥波德 · 埃伯勒（1765—1846）。

伊格纳兹 · 普雷耶尔的交响曲大多写于1780年代中期至十九世纪初叶，此时他在其他领域的作品已为他赢得了广泛的名声。不过他的交响曲并没有反映出他在室内乐领域里流露出的那种天资。他的室内乐作品结构紧凑（尽管它过分依赖于朴素的旋律，以及旋律性段落与过渡性段落的交替），由此保持了作品

的聚合性和趣味性。然而他的交响曲却显得冗长啰嗦、缺乏冲力，乐章之间的比例也不协调。

在十八世纪的最后二十年里，小作曲家们面临着棘手的问题。据常理而论，次要的交响乐作曲家离不开对一流大师们的模仿。提及康德的这一思想绝不是要贬低该时期这类音乐的品质。这些小作曲家们可能并不知晓莫扎特的交响曲能作榜样，耳边正热的海顿交响曲由于太过新近，尚未被完全吸收，故而他们效法的乃是他们的先辈及其同龄人。在此意义上说，在该世纪临末的几年里，二流大师们——如科泽鲁赫、萨里埃利以及加埃塔诺·布鲁内提（1744—1798）等——提升了前一个时代的交响曲的价值，他们尝试扩大管弦乐队的规模，探索乐队的配器效果，采用更现代的旋律风格来写作，以此来推动这个体裁的传承。其他小作曲家（如普雷耶尔）则设法通过扩大第一乐章的规格、加剧第一和第二调域的材料对比（在这方面达到了前所未有的程度）来显示他们在交响曲领域的作为。把普雷耶尔写于 1791 年的《D 大调第二十交响曲》[1]与贝多芬的《第五交响曲》（约作于十五年后）做番比较可以发现，普雷耶尔的第一调域在长度上几乎相当于贝多芬的整个呈示部。此外，他的第二调性区域（即副部）在其主要的实质上与整个这一乐章毫无共同之处，而且它的每次出现（共三次）也都没有强调什么联系。在不注重素材的聚合性这一点上，普雷耶尔不是孤例，应该看到，胡梅尔的《钢琴奏鸣曲》（Op. 13）、贝多芬的《钢琴奏鸣曲》（Op. 2，No. 1）也都有这种审美观的印记。对于材料的这种用法（使其只在很遥远的层面上与奏鸣曲式乐章的其余方面相关）能使 1790 年代的作曲家们感到满意，而我们现代人则没有同感。

385

为什么普雷耶尔的听众看不到那些在我们看来如此明显的问题？似乎这一时期的听众没有充分理解海顿和莫扎特作品中的独创性，没有意识到普雷耶尔的作品其实不足以与他们相比。他们从普雷耶尔的作品中看到的是，这位作曲家试图创造出巍巍壮观且令人享受的音乐，对此他们只会鼓掌称颂，因为，一个实际的原因在于，普雷耶尔的音乐无须使他们费解。借用伯克的定论来说，普雷耶尔是通过为听众提供披着“崇高”外衣的美妙音乐来征服他们的。

---

1. Pleyel, Symphony No. 20 in D（New York: Garland, 1981）

协奏曲

在伦敦和巴黎——它们是十八世纪最后二十年间西欧音乐的两个富饶的中心——这两座城市里，位于公众音乐会中心的不是交响曲，而是协奏曲。英国人对“音乐会”这一术语的如下理解在这一时期是典型而富于启发意义的：一场音乐会将被分成两“幕”[acts]，每一幕都由一首“序曲”[overture]开场。这“序曲”可以是海顿的一首大交响曲，或是次要作曲家的一首小交响曲，但其实——至少在口头意味上可作如下描述——“序曲”可能会被看作随后上演的咏叹调和协奏曲节目的“序奏”。换言之，衡量这场音乐会的价值主要是看独奏/独唱艺术家（咏叹调节目的独唱者或协奏曲节目的独奏者）的表现如何。巴黎和伦敦的情况相仿：一场音乐会可以由两首交响曲、若干首声乐小曲和两三首协奏曲（或协奏风格的交响曲）组成。

386

协奏曲所使用的主奏乐器灵活多样，这一点可以饶有趣味地显示当时的观众与现代观众的不同。下表列出了1780—1781年间圣灵音乐会举办的五十场音乐会中协奏曲的种类和数量（所列均为主奏乐器，重复上演的场次不被计入）：

1780/1781	长笛—15	双簧管—9	单簧管—12	大管—7
	圆号—12	双圆号—6	竖琴—3	钢琴—3
	小提琴—43	大提琴—13	交响协奏曲—4	

到了1788和1789年，协奏曲的演出率略有减少，不过其中的主奏乐器的分布仍然显示了重要的变化：

1788/1789	长笛—0	双簧管—6	单簧管—10	大管—8
	圆号—3	双圆号—0	竖琴—3	钢琴—11
	小提琴—42	大提琴—5	交响协奏曲—18	

从中可以发现：小提琴协奏曲的流行度持续未减，交响协奏曲和钢琴协奏曲的数目有所增加。

巴黎

在小提琴的演奏方面，法国首都巴黎有着引以为荣的悠久传统，让-玛丽 · 勒克莱尔、皮埃尔 · 加维尼埃以及许多其他人即为代表。然而，所谓的“法国小提琴学派”则是由意大利出生的乔万尼 · 巴蒂斯塔 · 维奥蒂建立的，若再向上追溯，维奥蒂则受到了科雷利的影响。维奥蒂于 1782 年到达巴黎，为自己的一首小提琴协奏曲担任独奏。他的表演风格(以其宽广的音色和多变的运弓技巧）强烈影响了罗多尔夫 · 克鲁采、皮埃尔 · 巴约（1771—1842）、皮埃尔 · 罗德（1774—1830）等人的演奏，其中只有罗德一人真正是维奥蒂的学生。维奥蒂的二十九首小提琴协奏曲效仿了一种对整个欧洲都产生过影响的结构原则，该原则同时也为克鲁采的十九首、巴约的九首、罗德的十三首协奏曲所共享（只有一些不太重要的变化）。

这些协奏曲的结构并不依赖于“再现”的理念，也不依赖于主题发展或调性组织的理念，不过，应该说它们在一定程度上兼具了上述原则。这些作品的聚合性更多体现在小提琴的乐器性能和表现潜能方面，其中既追求该乐器的惊人的灵活性，也着力突出它宽广如歌的音色。
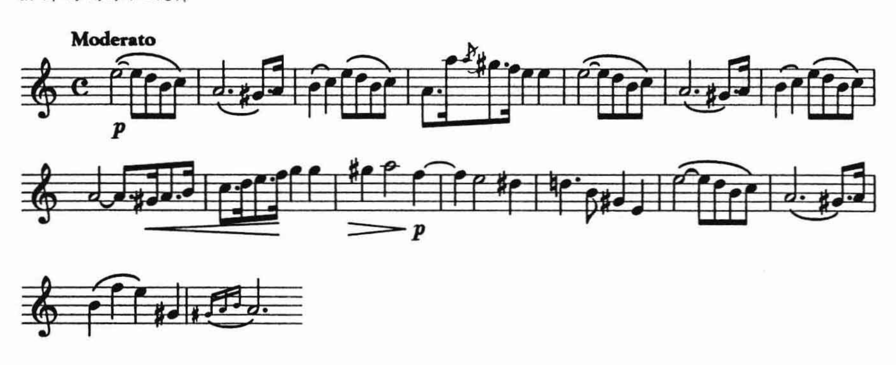
维奥蒂

典型的维奥蒂协奏曲是以一段长长的乐队引子开场，这引子有时会占据整个乐章的四分之一篇幅，在速度上采用快板［*Allegro*］或中板［*Moderato*］，4/4 拍。其长度通常在七十至一百个小节之间，就平均值而言，比莫扎特的引子略长。有 387 两首协奏曲的引子为慢速（可与那些以慢速引子开场的交响曲第一乐章作比），引子与随后出现的快板段落都有主题上的联系。维奥蒂喜欢以安静的方式开始他的第一次全奏段落，也有几首是先用强奏，然后迅速转向弱奏。延伸性的如歌旋律在开始时通常会与比它快得多的强奏过渡段——它连接着两个旋律性的段落——形成鲜明的对比。至于随后的情况则难以概括，因为维奥蒂喜欢采用不同的做法。最常见的情况是，过渡段之后会出现如歌的第二旋律（甚至还有第三旋律），有时改变调式，从小调转到大调，有时改变调性，不过，还有一种可能性（可以他的《第二十三协奏曲》为例）是，主调上的开头素材会在这个位
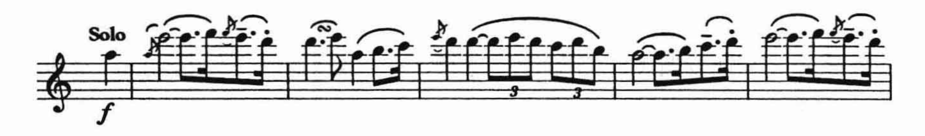
置上被重复。当经过又一个速度更快的过渡段后，或可出现更加如歌的结束部，或可不用结束部，但总归会有乐队全奏在重复的终止式上作总结，其目的非常明显，是为独奏者的进入提供适宜的戏剧气氛。无论用强奏还是弱奏，无论是正拍进入还是弱起进入，独奏者总会踩着时值较长的音符入场，这么做并不是为了便于随后对主题进行装饰（像在早期风格中那样），而是为了留出一个个单独的音以便彰显主奏乐器演奏持续音响的性能，并展露独奏者所奏音响的质地。维奥蒂协奏曲所处的这一时期也可显示经过巴黎的图尔特家族［the Tourte family］三代人的努力而臻完美的现代小提琴的运弓理念（事实上，在维奥蒂看来，从图尔特琴弓的改良过程中可以看到小提琴的某些传统）。新的形制和构造使得有更多的弓毛来承受更大的按弦压力，由此可产生更饱满、更圆润、更有穿透力的音响，十九世纪即以此作为理想的小提琴音响。与此同时，连奏的弓法也被发展到了之前所远远不及的高度，因此似乎可以断言，维奥蒂（及其门徒）的风格依赖于这种新式的琴弓，且这些独奏家们（从维奥蒂到施波尔）的风格奠定了现代小提琴音响理念的基础。
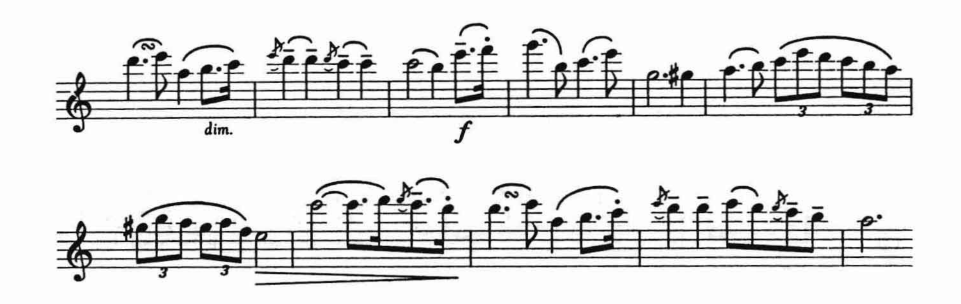
谱例XXI—5：G. B. 维奥蒂《A小调第二十八协奏曲》，第一乐章

a. 开场的乐队旋律
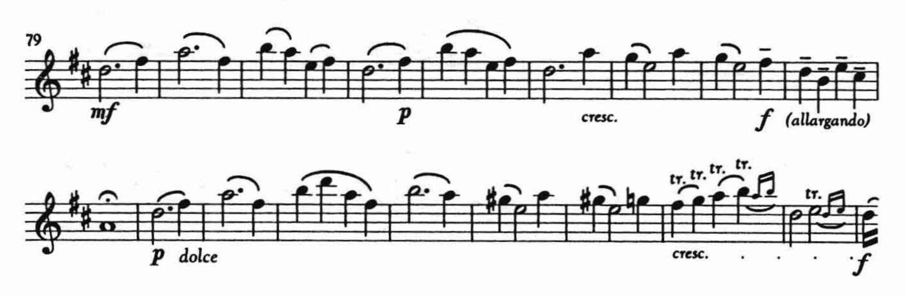


388 b. 经过独奏者（对a）的装饰之后





独奏者的这个如歌旋律原本就已颇具延伸性，现在它又从原来的十六个小节扩充到了二十个小节，不过它与开头那个乐队全奏的旋律的关系却不是非常清楚。维奥蒂有时会干脆卷入一些动机重复，至于力度的对比、呼应的句法，以及节奏性乐句与连贯的旋律性乐句的对比等情况却不是典型。换言之，维奥蒂的乐思陈述方式与莫扎特的不同，前者植根于歌曲。下一个谱例给出的是维奥蒂《第二十协奏曲》中独奏出场时的旋律，采用了 **AA'** 的结构，上例中取自《第二十八协奏曲》的那个旋律则具有 **AABA** 的诗节形式。
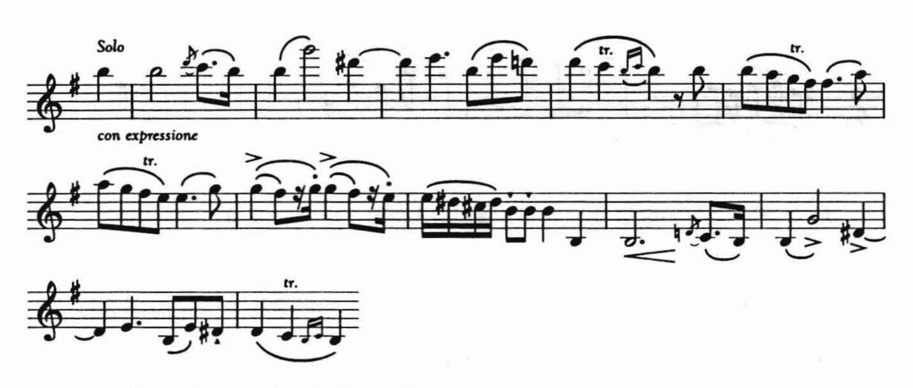
谱例 XXI—6：G. B. 维奥蒂《D 大调第二十协奏曲》，第一乐章，独奏的开始
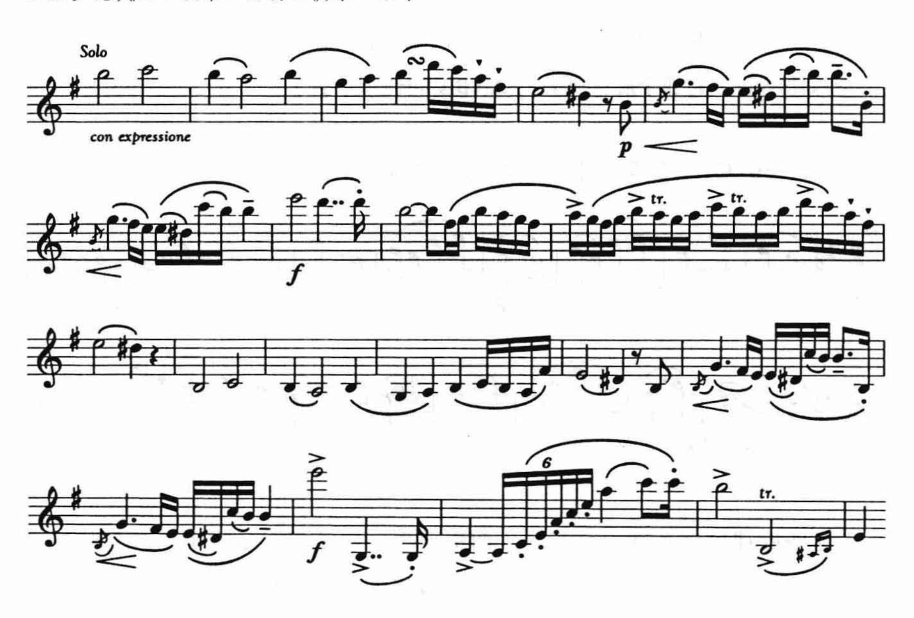


这些旋律始终在同一个音区。而更典型——不仅对于维奥蒂，也包括克鲁采和罗德——的情况是，这个旋律会被迅速移高再移低到别的音区里加以重复，以便显示小提琴的两个不同音区（G 弦区和 E 弦区）的音色。维奥蒂的《第二十九协奏曲》和罗德的《第八协奏曲》用于独奏开场旋律都是对 1800 年左右的这一手法的示范，其中作为主奏乐器的小提琴自身决定了整部协奏曲的结构。

389 谱例 XXI—7

a. G. B. 维奥蒂《E 小调第二十九协奏曲》，第一乐章



b. P. 罗德，《E 小调第八协奏曲》，第一乐章



在开头的如歌旋律之后，通常会跟一个与它形成鲜明对比的过渡段落，旨在引出第二个如歌的旋律。[2] 在展示过更加光彩的技术之后，独奏声部常会在一个

---

2. 他的《第二十三协奏曲》的第一乐章没有真正的第二旋律。

长长的颤音上收束，随即引出简短的乐队全奏。协奏曲式的中间段落偶尔会借助一系列三连音音型（用以代替二分性的八分或十六分音符）来与该乐章的其他部分相分离，不过，这也正是所谓的“第三个大区间”的开始：第一区间是乐队的全奏部分，第二区间从独奏进入一直到颤音后的收束，第三区间从独奏的第二次进入到该乐章结束。维奥蒂几乎从不强调“再现”环节，偶尔也会采取极为反常的方式来再现，例如他的《第二十二协奏曲》，其材料的结构组织如下： 390

（纵向来看）

呈示部		再现部
Ⅰa 主调（A 小调）	以相反次序再现，如右所示	Ⅴa 同主音大调，随后进入：
Ⅰb 同主音大调		Ⅰb 同主音大调
Ⅴa 属大调		Ⅰa 同主音小调

《G 大调第二十三协奏曲》则是先在 E 大调上做了一次假再现，后来，真正的再现从倒数第 62 小节（该乐章总共长三百八十二个小节）开始，直到最后。显而易见，维奥蒂协奏曲的第一乐章所依赖的结构原则非常不同于交响曲和弦乐四重奏。

他的慢乐章在结构和材质上都趋于简短。曾有人将《A 小调第二十二协奏曲》慢乐章的乐队引子（*ACM* 52）与贝多芬的作比，而该曲在小提琴的旋律及伴奏的写法上，更容易让人想到贝多芬为小提琴和乐队而作的浪漫曲 [Romances]。第 15 小节朝向下属和弦的运动是对这一联系的格外清楚地证明。如果能（像我们今天这样）明白贝多芬在这一时期内对法国事物的迷恋以及法国小提琴学派对他创作的影响，那么对于这些相似性也就不足为怪了。

维奥蒂是 1800 年代堪与海顿和贝多芬并列的最伟大的幽默大师。他的协奏曲末乐章（采用扩展的回旋曲结构）常常显得诙谐逗趣，特别是在“第二十二”和“第二十三”协奏曲中。他也是第一批用波罗乃兹作为末乐章的作曲家之一，这一发明在整个十九世纪都有回响。

钢琴协奏曲

除了莫扎特和青年贝多芬的作品以外，写于这一时期的其他钢琴协奏曲都

没有产生持久的影响。实际上，已有人指出，除贝多芬的协奏曲外，在莫扎特的最后一首协奏曲（K. 595，1791）和肖邦的第一首协奏曲（F 小调，写于 1829 年，在那首 E 小调之前）之间没有别的协奏曲能够在今天的演出剧目里幸存。键盘领域没有出现可与法国小提琴相比的发展。尤其当考虑到伟大的炫技大师克莱门蒂和杜赛克以及一大批其他演奏者在该时期的活跃程度时，这个事实更显奇怪。对此曾有人解释说：十八世纪末期的钢琴在音量上尚不足以与乐队相抗衡，不过既然莫扎特和贝多芬的钢琴协奏曲获得了成功，那么这个说辞便站不住脚。

391 在施特克尔和莱奥波德·科泽鲁赫这些炫技大师的手上，钢琴协奏曲的形式和写法并没有真正改变。如同昔日 J. C. 巴赫的协奏曲那样，他们没有在作品中设置超出业余演奏者能力的演奏技巧。其键盘织体严重依赖于左手上密集排列的阿尔贝蒂低音模式；琶音可以由两只手来接替完成，因而大拇指无需做穿指运动；过渡段包含大段的音阶模式。键盘和乐队的关系非常局限，要么是乐队独自演奏，要么是钢琴独自演奏，或是钢琴在乐队的简易伴奏下演奏，二者之间没有丰富的交往反应。这一局面即使在杜赛克的钢琴协奏曲中也没有明显得到改善。比起科泽鲁赫和施特克尔，杜赛克更倾向于使用开放的音型排列，腕关节的运动幅度常为八度或十度，且他右手的装饰奏法［*fioriture*］也比别人丰富得多，不过就他写于 1800 年前的协奏曲而言，其中对乐器资源的开发不如他在同期创作的奏鸣曲中那样充分。

施戴贝尔特

然而到了 1800 年左右，随着炫技风尚的高度发展，钢琴在协奏曲中的表现有了转变。丹尼尔·施戴贝尔特最好地体现了这一趋势，这是一位生于普鲁士但主要活动于巴黎的炫技大师。早些时候的克莱门蒂在他的回旋曲（*ACM* 17）中把钢琴的表现力看得比音乐更重（不过后来他很快就放弃了这个理念），与此相似，施戴贝尔特的奏鸣曲和协奏曲也比别人更注重钢琴家留给观众的印象。他的《第三钢琴协奏曲》（Op. 33，常被称作“暴风雨”［*The Storm*］）出版于 1799 年。这部作品预示了日后三十年间炫技性钢琴协奏曲中的许多结构和乐器方面的趋势。这种炫技协奏曲在当时大受欢迎，因为它是有意针对那些自命很有教养的天真听众的（例 XXI—8）。施戴贝尔特曾为这部付梓的作品写了篇前言（XXI—8a），其诉

说对象是那些尚不太熟悉踏板用法的人。为了纠正不良的习惯，施戴贝尔特讲解了“打开制音器的”[that raises the Dampers]延音踏板以及“弱音踏板”[the “Piano Pedal”] 的精确用法，这是非常重要的第一手资料。该曲的慢乐章（*ACM* 53）基于一首苏格兰民歌，末乐章被标为“a Rondo Pastoral. In which he introduces an Imitation of a Storm。”[田园风格的回旋曲，其中有对暴风雨的模仿]。

例XXI—8：D. 施戴贝尔特《第三钢琴协奏曲》(Op. 33),第一和第三乐章的部分音型

a. 付梓时的前言

为使钢琴的音色更富于变化，作者认为有必要明确说明踏板的用法，通过使用踏板，单个的音可被连接起来，不过使用踏板时需要谨慎，否则从协和音进行到不协和音时便会导致混杂的音响。声明过后，作者将在他的所有作品中以如下记号来标示踏板的用法：

⊕ 延音踏板 [*The Peal that raises the Dampers*]

△ 弱音踏板 [*The Piano Pedal*]

✳ 放掉踏板 [*To take the Foot off the Pedal that was us'd before*]
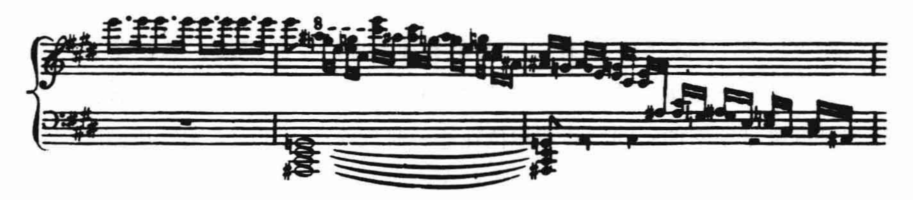
The Author wishing to make more Variety on the Piano Forte, finds it necessary to make use of the Pedals, by which alone the tones can be united, but it requires to use them with Care; without which, in going from one Chord to another Discord & Confusion would result. Hereafter the Author in all his Compositions will make use of the following signs to denote the Pedals.
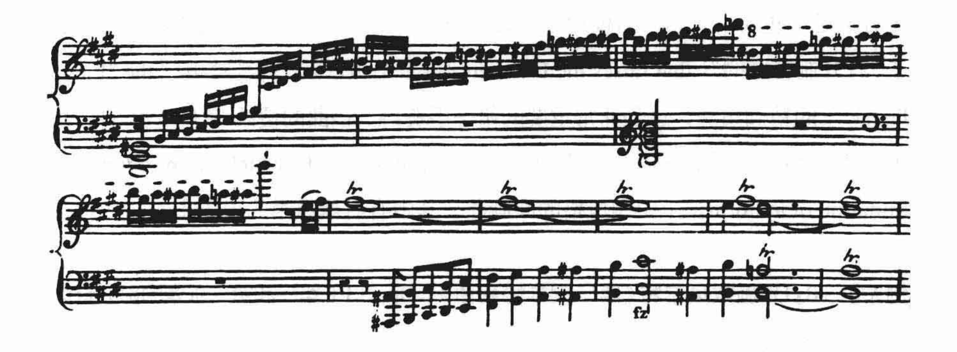
⊕ *The Pedal that raises the Dampers.*

△ *The Piano Pedal*
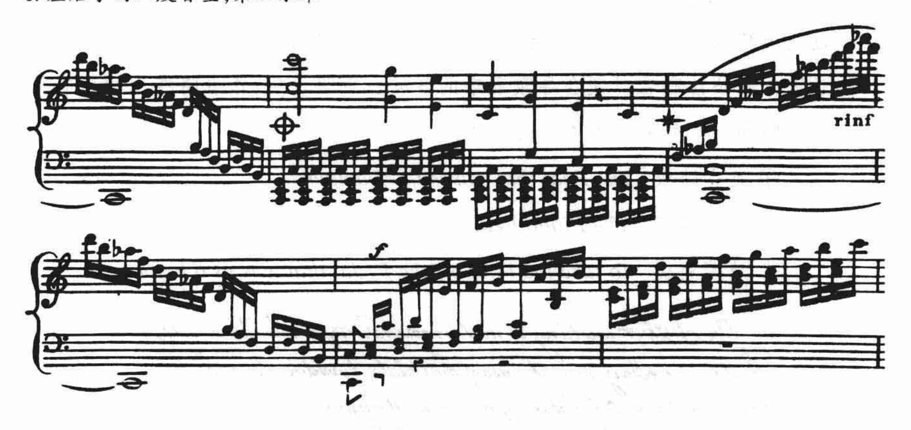
✳ *To take the Foot off the Pedal that was us'd before.*

b. 若干音型以及朝向终止式的延伸，第一乐章

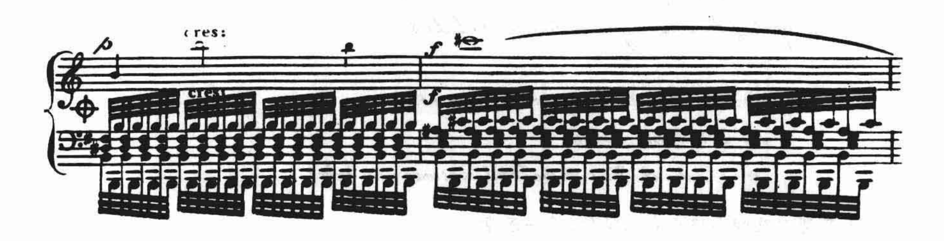




c. 左右手的八度音型，第三乐章



d. 震音音型，第三乐章



如下一种大规模的结构在当时的钢琴协奏曲中非常典型：利都奈罗—独奏—减慢速度—独奏—减慢速度—独奏—减慢速度，这种结构与上文曾提到的维奥蒂的晚期协奏曲不同。开放把位在这一时期应用得非常普遍。施戴贝尔特用到了——以音阶、双八度音阶、琶音等形式——钢琴的全部音域。例XXI—8b

是第一个独奏段落的结束部分，其中一个有新意的减七和弦音型在做下行移动，392
之后跟了上行的音阶，引出了高潮部分的颤音，持续五小节后进入终止式。在取自暴风雨乐章的谱例XXI—8c 和 8d 中，施戴贝尔特复活了三十年前朔贝尔特的震音技巧。

通过展现诸如此类的钢琴技巧，施戴贝尔特获得了巨大成功，虽然他的技术很少属于独创（在此意义上可以说，肖邦属于独创的一类），也就是说，他所用的音型都不是新的，但显而易见的是，他用这些音型拨动了公众的心弦。年轻一代的钢琴家们需要借助古典协奏曲的形式元素来制造恢宏壮观的效果。这些超人般的炫技者们借以发威的手段包括：庞大的乐队引子，独奏临近结束时在高潮点上持续悬留的颤音，驾驭键盘（从最高音到最低音）的辉煌能力，(甚至）扩展键盘的音域（施戴贝尔特在该曲中以键盘的最高音“B”来重申主调），等等。[3]我们会感到，形式主义［formalism］如今已比形式［form］更被看重。我们已处在这样一个临界点上，即，言说的方式即将比言说的内容更重要。

3. 回想到下述内容将是饶有趣味的：施波尔的炫技才能比不上他的音乐修养，他最倾向于在他的小提琴协奏曲中进行结构方面的试验，使它们变得越来越短小；而帕格尼尼（1782—1840）作为炫技大师的鼻祖，则习惯于沿用“古典”的协奏曲形式，犹如施戴贝特的“暴风雨”协奏曲一样。

第二十二章
音乐剧场的多重面貌

正歌剧
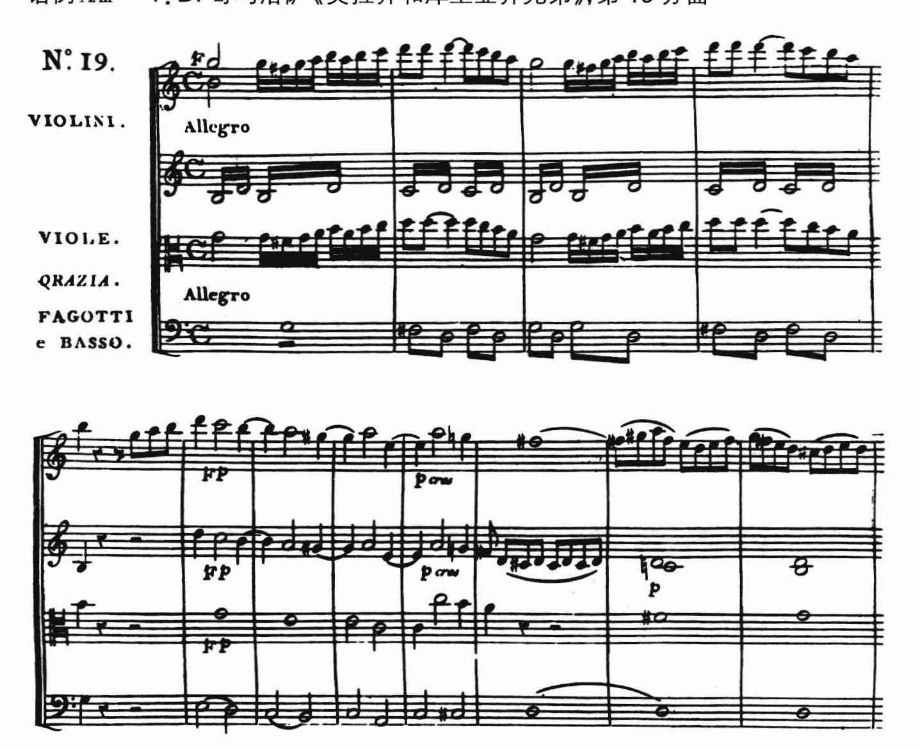
394　诸如杜拉佐和阿尔加罗蒂这些具有理智思想的意大利人，也在跟随法国路线致力于歌剧改革，不过他们的理念在自己的国度里几乎没有产生影响。如果说法国歌剧有什么方面给意大利留下了持久印象的话，那就只有悲喜剧［*comédie larmoyante*］的某些情节元素，以及喜歌剧［*opéra comique*］真实反映生活的这一品质。意大利喜歌剧全面吸收并改造了这些元素，从而创造了一种介于悲、喜剧之间的新品种：半严肃歌剧［semi-serious］。此时出现了一个延续至十九世纪的谬局：一方面意大利仍被普遍认为是歌剧的天然故乡，但另一方面伴随法国和德国在该领域的进步，意大利却日渐落后。在法德两国，由于受器乐的影响，以及受“真正的娱乐应予严肃对待”这一观念的支撑，音乐被当成了人类获得提升的一种手段。而在此时的意大利，器乐却越来越不受重视，至于歌剧的社会批评效用，更是闻所未闻。仿佛意大利早已习惯了向外输送作曲家及音乐的态势，因而对所有外界的发展和进步都漠不关心。在后来的1817年，当施波尔旅行至意大利时，曾对那里的低劣演技发表评论。在那不勒斯，他见到了作曲家兼音乐学院院长尼科洛·曾加雷利（1752—1837），并记述了此人对莫扎特的看法：

“没错，他……的确不乏天资，不过他活得太短了，来不及以适当的方式
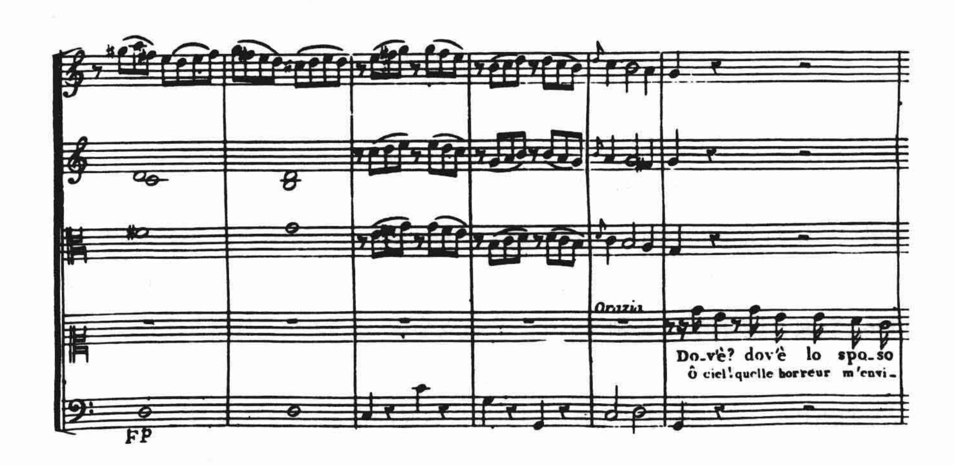
培育他的天分，倘若能继续学习——哪怕十年也好，他就会写出点不错的东西来。”[1]

这一时期最好的意大利歌剧不是正歌剧。和声语言的单一化——普通的意大利观众一定对此非常欢迎——使作曲家无力在歌剧中探索深层的情感表现。奇马洛萨最受欢迎的正歌剧《奥拉齐和库里亚齐兄弟》[*Gli Orazi ed i Curiazi*, 1796]就属于这种情况，其剧情关乎一个古老命题，即“爱情”与“责任”的冲突：在两个敌对家族的争斗中，女主角的兄长杀死了她的丈夫。下面这个带伴奏的宣叙调的开头，表现的是萨比娜发现丈夫尸体时的情景： 395

谱例XXII—1：D. 奇马洛萨《奥拉齐和库里亚齐兄弟》，第19分曲
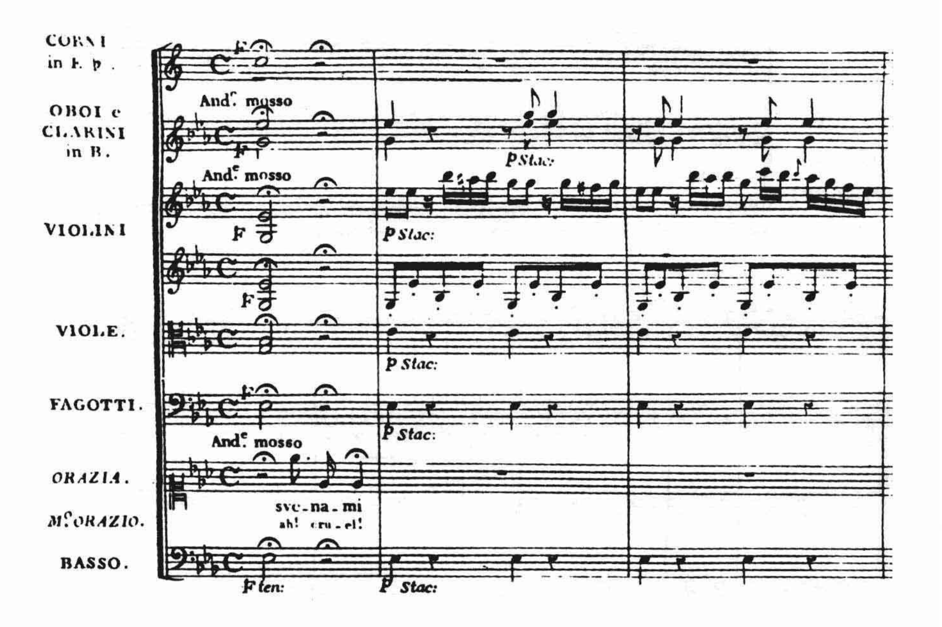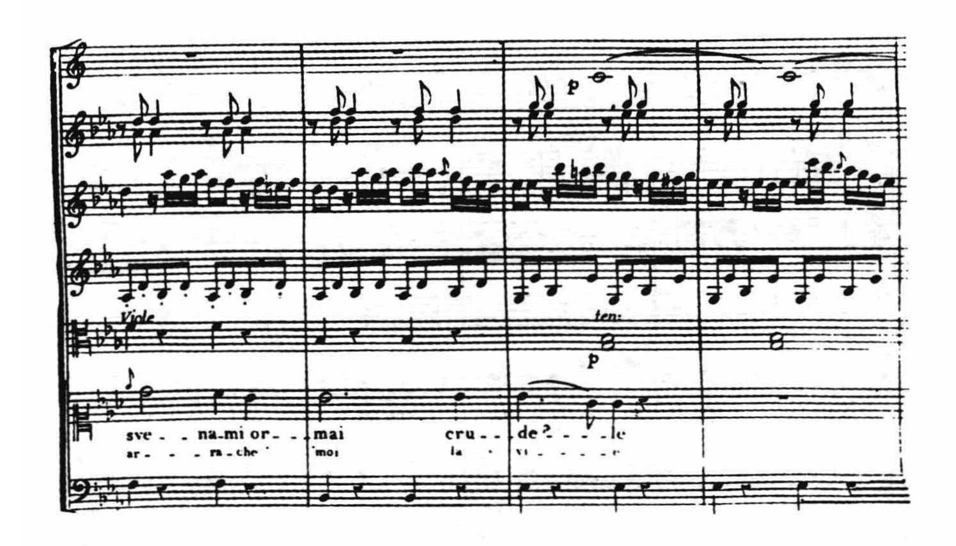


1. Spohr, *Autobiography*, II, p. 17.



396 兄妹俩稍后唱了一首二重唱，在这首重唱中，萨比娜极力激使哥哥将自己也杀死。
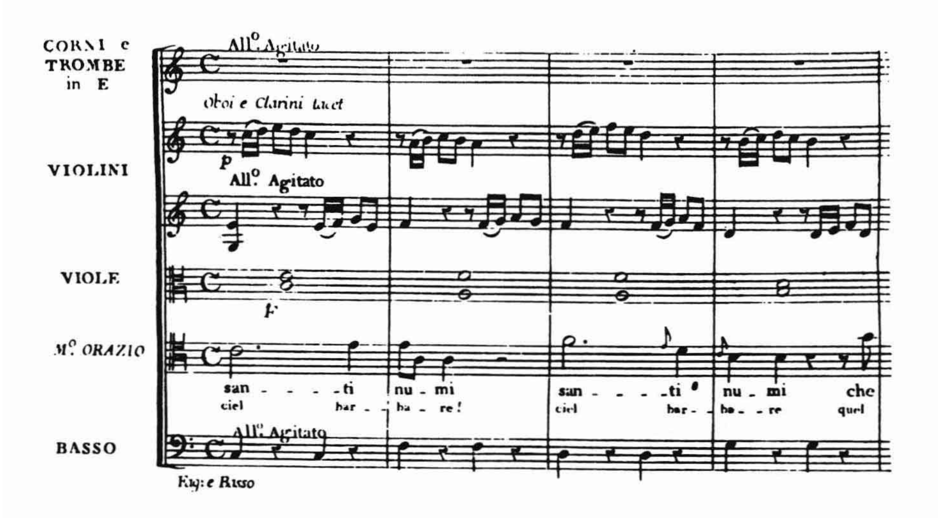
谱例XXII—2：D. 奇马洛萨《奥拉齐和库里亚齐兄弟》，第19分曲
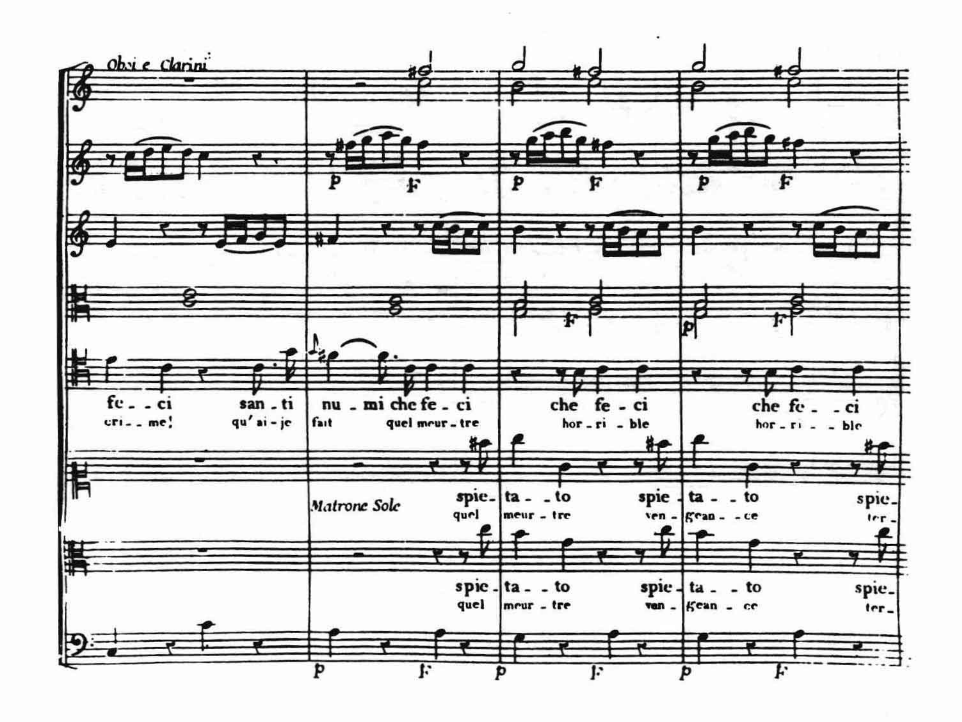




当这位兄长被妹妹的责骂所激怒并将她杀死后，众人对他的克敌制胜加以称赞。然而这位兄长禁不住懊悔，夺路而跑，于是出现了下面这段音乐：

谱例XXII—3：D. 奇马洛萨《奥拉齐和库里亚齐兄弟》，第20分曲　397





这是个典型的正歌剧情节，提供了让音乐表现庄严、绝望和悲伤的绝好契机,然而奇马洛萨——他可算是1790年代在世的最伟大的意大利歌剧作曲家——所能做的，不过只是创造了一些优美的、大调式的陈腔俗调而已，而这必定破坏了戏剧的冲击力。意大利当时流行的这种音乐语言（奇马洛萨对此了如指掌）398 不是悲剧语言，而是感伤喜剧［sentimental comedy］的语言，而且，由于意大利观众只懂得这种语言，所以格鲁克那种新风格所蕴含的庄严的高贵性——无论在巴黎和维也纳多么成功——在意大利得不到发展。

意大利喜歌剧的繁荣

喜剧［comic opera］领域则呈现出另一番景象，它把笑声与淡淡的悲哀和同情的眼泪杂糅在一起。在该世纪的最后二十年里，乔万尼 · 帕伊谢洛和

多梅尼科·奇马洛萨是最杰出的两位大师，此二人在正歌剧和喜歌剧两个领域里都是佼佼者。于我们而言，他们在喜歌剧领域的名声更为持久。帕伊谢洛最著名的作品是他的感伤喜剧《尼娜，或为爱忧伤的少女》[*Nina，ossia La pazza per amore*]，作于1787年，不过此前他已凭《塞维利亚理发师》[*Il barbiere di Siviglia*，1782]获得了名声。《塞维利亚理发师》的脚本由佩德罗塞利尼根据博马舍的戏剧改成，首演于圣彼得堡，这个城市在叶卡捷琳娜大帝（1729—1796）统治期间扶持了兴盛的意大利歌剧，常会聘请一个意大利人来经管剧院，并委约很多意大利的歌剧作品。帕伊谢洛的《塞维利亚理发师》稳稳占据歌剧院舞台达三十年之久，以至于当罗西尼想要谱写自己的同名歌剧时曾写信给年迈的帕伊谢洛，称自己绝无轻蔑之意。这两部《塞维利亚理发师》有很多可比之处，佩德罗塞利尼所改的脚本比罗西尼的更接近于博马舍的原剧。因此帕伊谢洛的版本没有像罗西尼版那样在开场时布置一出由音乐家们上演的闹剧，而且，帕伊谢洛笔下的罗西娜是位淑女，如同莫扎特笔下那位圣洁的伯爵夫人一样。罗西尼笔下的罗西娜几乎没有伯爵夫人的风范，她自称是个镇定而圆滑的难缠之辈，因而很可能是她牵着伯爵团团转，而不会让伯爵来欺骗自己。
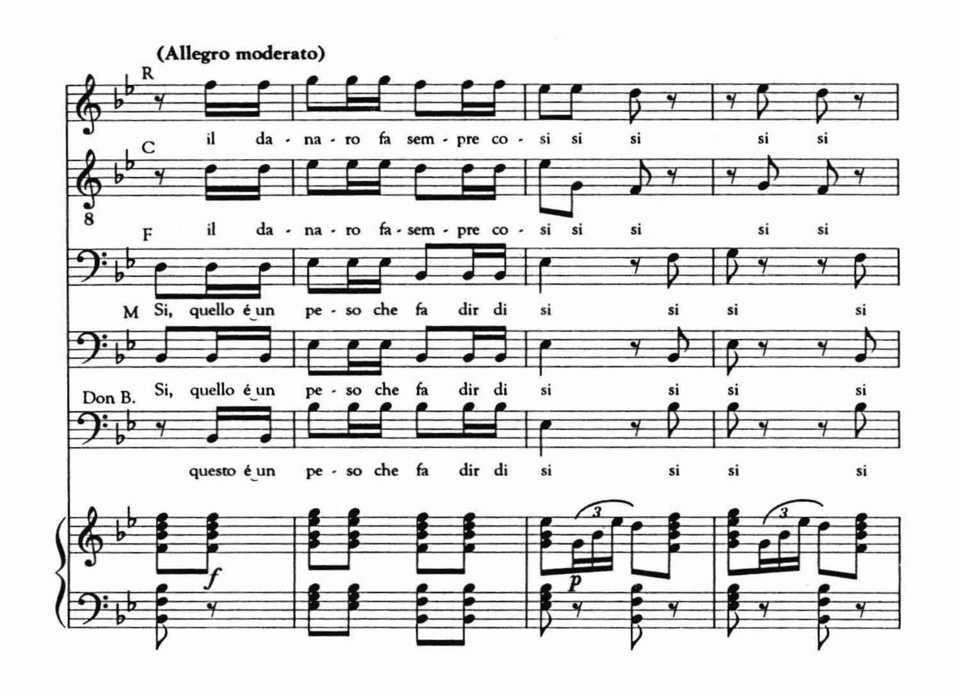
帕伊谢洛为《塞维利亚理发师》所谱的音乐充满着如早期交响曲第一乐章那样的活力，从不迟钝，且尽管大部分戏剧动作是由宣叙调来推动，但整体的速率仍然轻快，不显拖沓。故事梗概是：阿玛维瓦伯爵[2]爱慕罗西娜，罗西娜的监护人巴托洛医生是个脾气不好的老头儿。伯爵为了确保罗西娜所爱的不是他的财富、头衔和地位而是他本人，故而假扮成了一名穷学生，化名林多洛。费加罗——他曾是伯爵的侍从——谋划协助二人私奔，贪图罗西娜钱财的巴托洛想自己娶她为妻，并找来了罗西娜的音乐教师唐·巴西利奥来帮忙。这个情节涉及假扮和诡计，是西方文学中最机智的喜剧之一。这部歌剧有一多半的曲属于重唱，帕伊谢洛将其中最大的一首留在了剧尾，以使全剧在末尾处真正达至高潮。作曲家以块状手法处理声乐，但也擅长运用四（或五）个声部内的
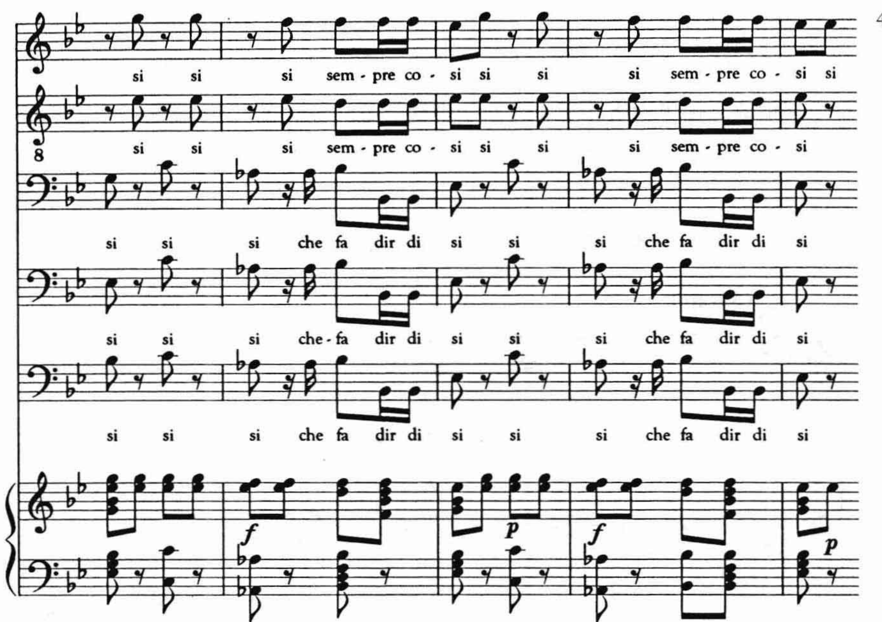
399

2. 其名字的含义是"勃发的心灵"[lively spirit]，而在罗西尼版的开场部分，他却看起来像个傻瓜，这是判断失误的表现。

迅速交换来产生喜剧效果。临近剧终时有一个五重唱，其中，公证人（他曾被唐·巴西利奥请去终止罗西娜和巴托洛的婚事）刚刚见证了伯爵和罗西娜的婚事，由唐·巴西利奥（他总是被收买）充当证人。这个重唱在评论金钱总能造就奇迹的事实，五个声部被分成了两组：一组为高声部（罗西娜为女高音，伯爵为男高音），另一组为低声部（费加罗、公证人、巴西利奥三人都是男中音），当五个声部再度被结合在一起时，帕伊谢洛营造出了两个小组的对唱[antiphonal]效果（见谱例XXII—4），先以两个八分音符交替，两次交替之后，时间间隔缩短为一个八分音符，最后又引入了十六分音符。这美妙的效果（莫扎特也这么用过）只有短短一瞬，不过所幸的是，它至少又被重复了一次（这也是风格套路）。

谱例XXII—4：G. 帕伊谢洛《塞维利亚理发师》，第二幕，终场





还有另一首五重唱，是最能体现博马舍戏剧才华的一个亮点。在这首五重唱里，唐 · 巴西利奥意外出现，遂被罗西娜、伯爵、费加罗和巴托洛（他临时上了当）遣回家去睡觉。从下文所附的谱例XXII—5 中我们看到，当观众的心理从忐忑不安的紧张状态转变为得知一切已（暂时）化险为夷的松弛状态时，帕伊谢洛以他的音乐加强了剧本的喜剧效果。
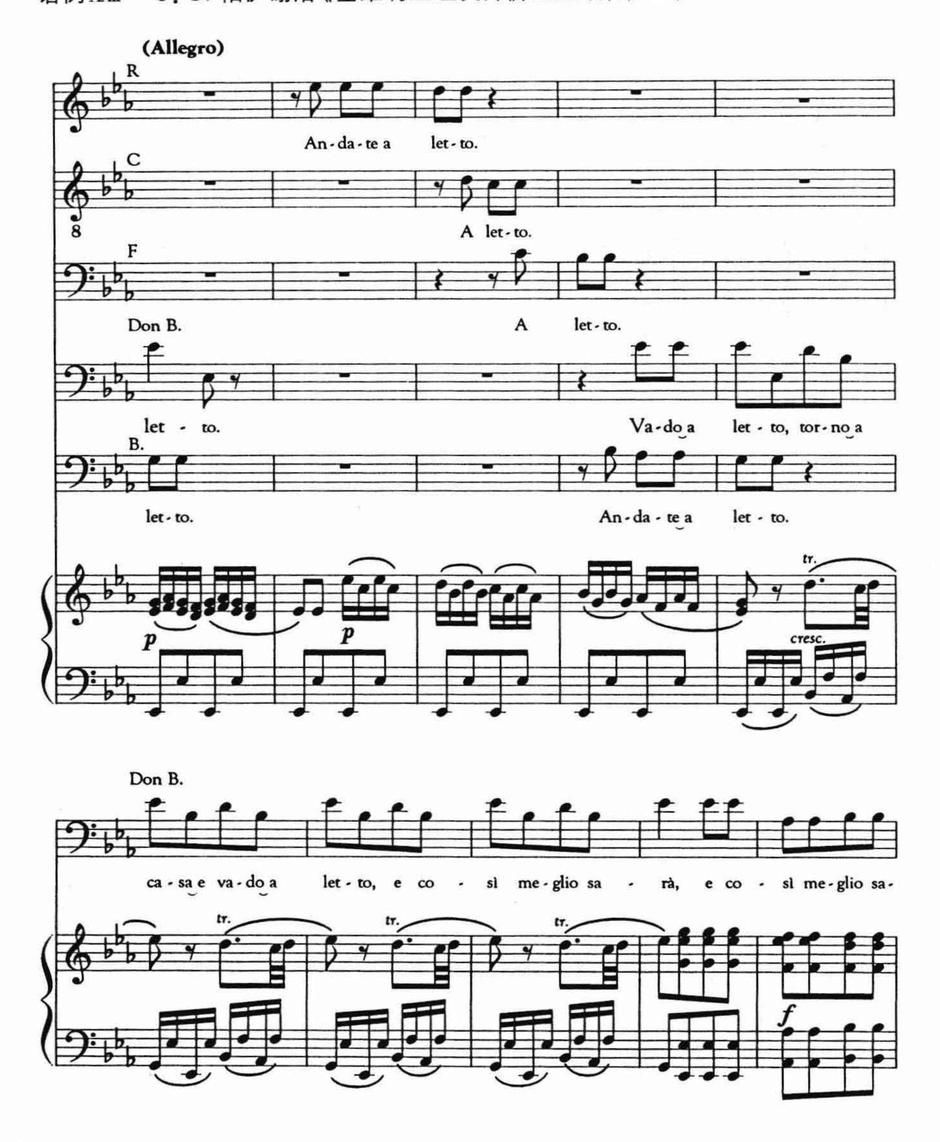
这部歌剧中有两处值得说道，第一处（*ACM* 54）是巴托洛医生和他的两个仆人之间的喜剧三重唱，这两个仆人名叫清醒鬼和糊涂虫——清醒鬼常常睡得很浅，糊涂虫则是个上年纪的老人，他们俩帮助伯爵来欺骗巴托洛，费加罗（外科医生兼理发师）偷偷给这俩人服了药，让清醒鬼睡不醒，让糊涂虫打喷嚏。这闹剧也许低俗，但却很有效果。罗西尼的配曲没有使用这个场景，也许因为他觉得帕伊谢洛的处理已足够妥当，不可能被更进一步。

另一处（*ACM* 55）是罗西娜所唱的短小的卡瓦蒂那，这部歌剧的第一幕以它收场。前文已论及帕伊谢洛笔下的罗西娜对莫扎特的罗西娜（在莫扎特版中，她已同伯爵结婚了好几年）的影响，然而如果对罗西娜的这首卡瓦蒂那（写于1782 年）和莫扎特《费加罗的婚事》中伯爵出场时的卡瓦蒂那（*ACM* 66）做番

对比，就会再度发现惊人的相似性：其调性是相同的；管乐器的成对组合及其用法是类似的；开头的旋律形态也相仿——不止是乐句开头相似，而是整个第一句都相似。帕伊谢洛和莫扎特对于罗西娜这一角色的构思与罗西尼的有所不同，罗西尼笔下的罗西娜较为粗俗。
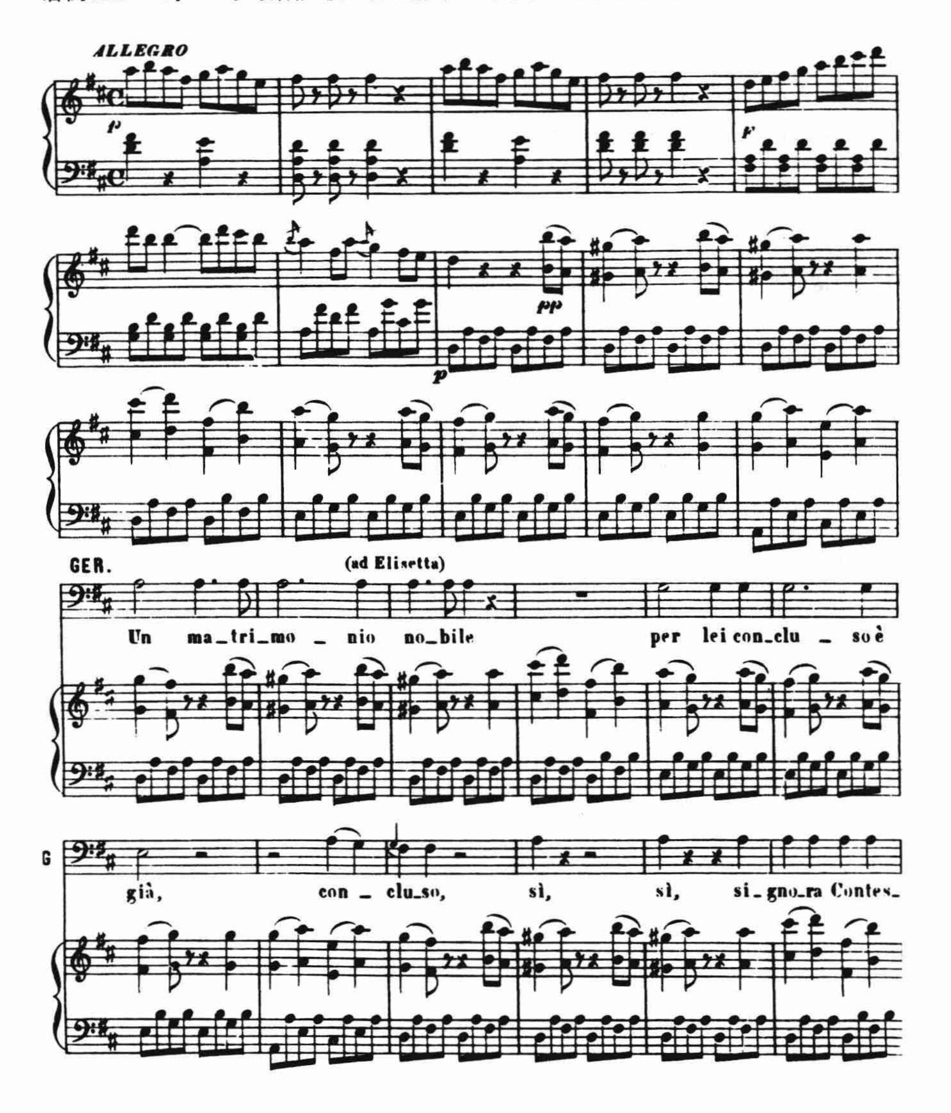
401

谱例XXⅡ—5：G. 帕伊谢洛《塞维利亚理发师》，五重唱，第二幕



多梅尼科·奇马洛萨的《秘婚记》[*Il matrimonio segreto*]于1792年2月——莫扎特刚于两个月前谢世——在维也纳首演。此剧深得莱奥波德皇帝的赏识，以至于他首次诏令宴请全体演职人员，后又要求把整部歌剧重演了一次（传说这是史上最长一次返场加演），并向作曲家赐以几乎相当于莫扎特两年薪水的重金，外加一枚镶有钻石的鼻烟盒。 402

谱例XXII—6：D. 奇马洛萨《秘婚记》，第一幕，第三场，咏叹调



与帕伊谢洛的《理发师》不同，奇马洛萨的《秘婚记》更为松弛。他所用的403 和声简洁朴素，反复出现主属和弦及低声部的完满终止式；和声节奏缓慢。在那些加快了和声节奏的地方（即音阶性的段落），人声和乐器几乎始终不变地被设置为同步的齐奏（唱），以此来避免和声的清晰呈现，而使其仅仅作为暗示。这部作品大量使用了重唱，奇马洛萨通过采用分段的形式和多变的速度来使他的重唱和咏叹调富于变化。然而该剧的魅力也是不容否认的，这部《秘婚记》是少数能出现在近代舞台上的十八世纪喜歌剧之一（除此之外还有莫扎特的）。奇马洛萨在诸多方面显示出他是罗西尼的先驱：好听的旋律风格，节奏的活力，以及把人声处理成单声部来与旋律化的乐队相对的手法（如谱例XXII—6所示）。而当罗西尼本人被问及他最钟爱自己的哪一部歌剧时，他打趣地回答说："《秘婚记》"。

抒情悲剧

克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克自大革命起直到十九世纪都是法国严肃歌剧的主导人物，虽然他已于1779年离开了巴黎——在他的最后一部歌剧《埃科与纳尔希斯》[*Echo et Narcisse*]失败之后。格鲁克在他写于1770年代的伟大的法国歌剧中已彻然实现了独特的混合风格，以至于意大利人和法国人都看不到自己对格鲁克这些作品的贡献有多么重大。这些作品在意大利没有产生任何影响，而在德国也只是依靠声望获得了成功。尼科洛·皮钦尼曾被召去巴黎与格鲁克对阵（参见第217页），当格鲁克离开之后他仍待在巴黎，并作有一系列歌剧，在这些歌剧中，他也披上了法国风格的外衣，吸收了带伴奏的宣叙调、动作性的合唱以及精简的咏叹调，这使他获得了理所应得却并不持久的成功。值得一提的是，当格鲁克听到皮钦尼也在为《罗兰》[*Roland*]的脚本创作歌剧时，当即放弃了为这个脚本配曲的计划。皮钦尼的《罗兰》问世于1778年，她的姊妹篇《阿提斯》[*Atys*]问世于1780年。这两部作品的脚本都由玛蒙特尔根据吉瑙的脚本改编而成，一百年前吕利曾为吉瑙的脚本配曲。皮钦尼最成功的一部法国歌剧是《迪东》[*Didon*，1783]，剧词也由玛蒙特尔所作。脚本精巧地使这个朴素而古老的故事蒙上了残酷的悲剧意味，并以不可遏制之势达到高潮。迪东这个角色被刻画地

惟妙惟肖，她的语言饱含诗性，脱离音乐仍可朗读。然而，与格鲁克的不同，皮钦尼的音乐不堪与该剧的主题或剧词媲美，而且，尽管这位作曲家在写作本剧期间曾被迪东的盟誓深深感动以至于潸然落泪，但他仍然缺乏必要的才气和语言，未能把他高贵的单纯性转化成壮观的悲剧。《迪东》之所以获得成功，依赖的是饰 404 演同名主角儿的那位女性的表演和歌唱，而不是仅凭皮钦尼的写作技术。
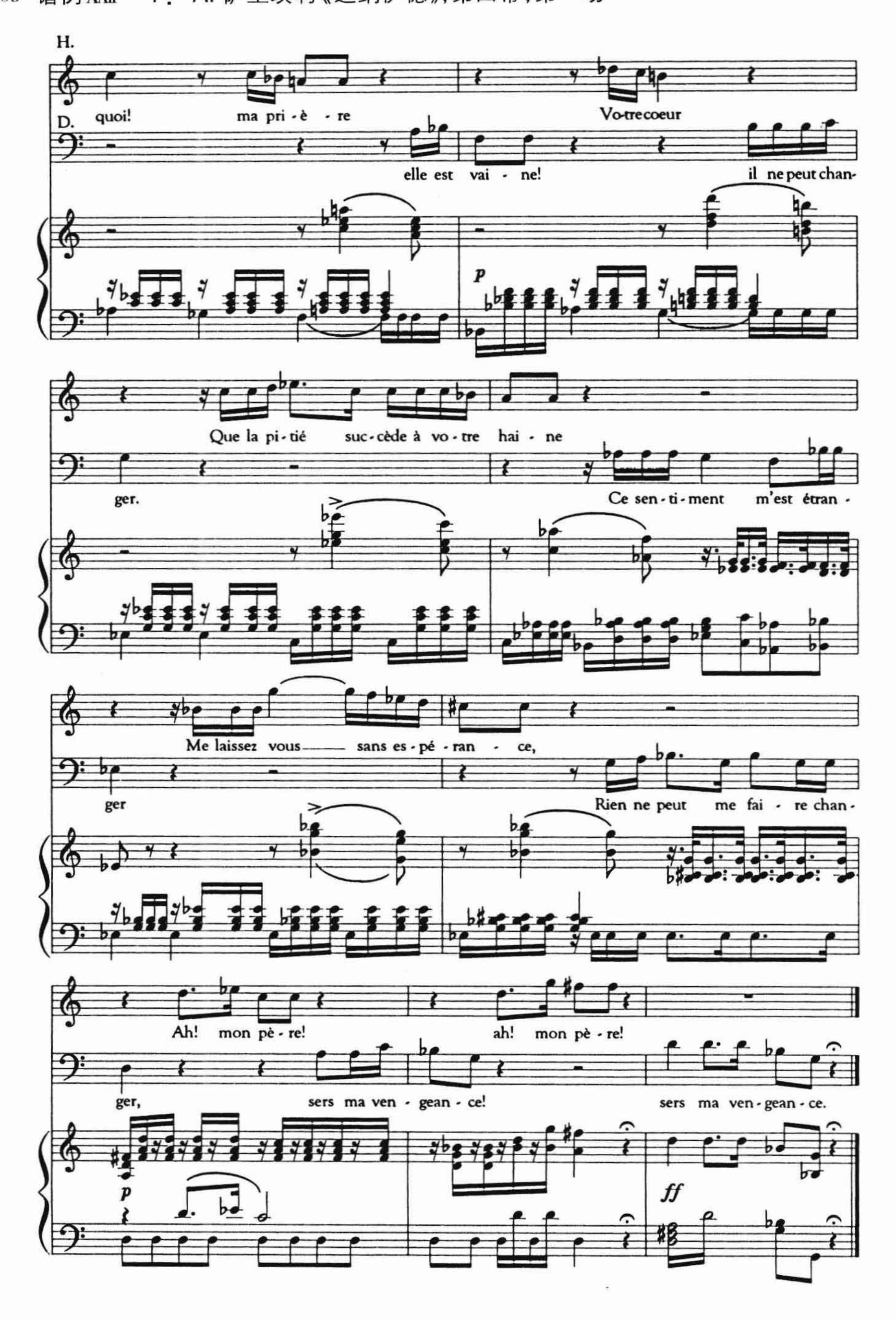
安东尼奥・萨里埃利有幸被格鲁克所赏识，他的歌剧《达纳伊德》[*Les Danaïdes*，1784] 也表明，他无愧于这个荣誉。这是一部包含凶杀情节的歌剧，表现了女人在面临“爱父”与“爱夫”的抉择时所经受的矛盾，这个情节极其暴力，以至于使人诧异萨里埃利竟会尝试这么一个主题。(与此同时人们还会惶恐地想到，今天的电影制作者将会如何处理这个主题。) 达纳俄斯出于对兄长的仇恨，聚齐了他的五十个侄子，将自己的五十个女儿许配给他们中的每一位，以图结束自己与他们父亲之间的争斗。之后，他命令每一位女儿在新婚之夜杀死他们的丈夫。她们答应了，但其中一位女儿——许珀耳涅斯特拉——帮助她的丈夫林奇逃跑了，这位丈夫后来返回，杀死了达纳俄斯和他的女儿们。她们被地狱之门吞没，我们可以在最后一场看到她们的痛苦。

当然，以现代人的听力而论，萨里埃利的音乐语言不足以胜任脚本提出的任务，不过我们也会好奇：若换成格鲁克或甚至莫扎特的话，他们能否胜任。我们所认为的关于戏剧配乐方面的问题，对十八世纪的观众而言并不存在，因为他们认为：在以音乐语言来传达意义的方面，萨里埃利达到了极致。[3] 当时的观众只满足于向开启着的地狱之门投上一瞥，而现代观众则是想置身其中以窥堂奥。不过萨里埃利的语言要比皮钦尼的语言复杂得多，他的技术也更老练。他用的是大乐队，对音色也做了挑选。弦乐既负责为乐队提供背景，也充当前景，它们凭借快速的音阶跑动、琶音、震音来制造不寻常的效果。减七和弦是最常被用于表现极端情感的和弦，其他七和弦也常被用到。萨里埃利的和声语言可以应付 (比皮钦尼的方式) 更极端的转调。谱例 XXII—7 显示的是一个宣叙调的片断，其中许珀耳涅斯特拉在恳求父亲饶过她丈夫的生命。

---

3. 根据十八世纪的美学观念，不论戏剧情境如何，也不论表情需求如何，戏剧配乐必须总是美妙的。就像莫扎特的简明宣言那样：“音乐必须时刻不失为音乐”。

405 谱例XXII—7：A. 萨里埃利《达纳伊德》,第四幕,第一场



此剧的最后一场以宫殿为背景，合唱队在叙述将要发生的事情。他们唱道："大地在颤抖；天空在雷鸣；你可曾听到雷声的回响？地狱之门正在开启，深不见底的洞穴将吞没这血腥之地。让我们逃走吧……"。之后有下列舞台说明：

> 这座宫殿被雷声劈碎，被火焰吞没，粉碎了，消失了。场景变为地狱。深渊（在此被处理成河流）奔淌着岸上流下的鲜血，在舞台中央是被岩石锁住了的达纳俄斯。他血淋淋的内脏正在被一只秃鹰啄食，他的头颅也不断地受到雷电的劈砍。406 达纳俄斯的女儿们也被成群地锁缚，经受着魔鬼的拷打和毒蛇的咬噬。其他人则被复仇女神追击，尖叫着、移动着填满舞台。一场火雨即将降临，且永不覆灭。

现代读者（由于习惯了各种奇幻电影的丰富效果）一定会好奇：这些指令在十八世纪的舞台上如何能够实现。至于答案，那只能是依靠舞台动作的提示功能和观众对表演的自发想象。

博马舍的脚本《塔莱勒》[*Tarare*，1787]是有意为格鲁克而作，因为他了解格鲁克在改革歌剧方面的兴趣，而且他也赞同这种兴趣。不过由于格鲁克拒绝写作，博马舍遂把脚本提供给了萨里埃利，萨里埃利为了谱写这部歌剧专程去了巴黎，与这位脚本作者及其家人一起居住。博马舍曾对他为何（作为一个音乐爱好者）觉得歌剧无趣下过定论："我们的歌剧充满了音乐的臭味"，"我们的大歌剧之所以成问题是因为，以音乐名义出现的音乐太多……只要歌手一开唱，戏剧动作就会停止，而一旦动作停止，趣味便失落了"。[4] 塔莱勒是位善良的、出身卑微的士兵，他有位良妻叫阿斯塔希，残暴的国王阿塔尔渴望得到她。经过许多波折之后，国王自杀，塔莱勒不情愿地成了国王。从第四幕中阿斯塔希的咏叹调——以其宣叙调与咏叹调的纯朴自然的结合——可以看出，萨里埃利精通格鲁克的技术，而且博马舍也赞赏这些技术。不过这部歌剧最令人好奇的地方在于，博马舍在这部戏之前写了一个开场白，内容是关于"自然"[Nature]与"火精灵"[Genius of Fire]的对话，它们在讨论人类的存在，并向戏剧主角们尚未托生的冷漠灵魂询问它们想要什么。这个序幕几乎是无以复加地强烈冲击了

---

4. Beaumarchais, *Préface de Tarare*. Cited by Arthur Pugin, ed. "Tarare" in *Chefs d' Oeuvres Classiques de l'Opéra français*（Reprint, New York, 1971）, pp. 3–4.

法兰西古典悲剧的根本。博马舍(他一向是尖锐的批判者和激进的革命派)委托“自然”对士兵(塔莱勒)和暴君(阿塔尔)的灵魂说道:“孩子们,拥抱吧。你们天然平等,但在未来你们所生活的社会里,你们的处境将有天壤之别!”

《塔莱勒》于1787年的6月在革命前夕的巴黎上演。它主张的平等观当时正在传播;它的主旨(推翻暴君)正合时宜;它的道德观(“善德”与“忠贞”的胜利)正大行其道。所有这些——外加精彩的配乐——使这部歌剧获得了巨大的成功。曾有人说,每一种政体——无论是民主派、保皇派或是共和派——都能从这部歌剧中找到符合自身理想的支撑。[5] 六个月后的1788年初,这部歌剧被冠以“阿克苏尔,奥尔姆斯王”[*Axur, ré d'Ormus*]之名在维也纳上演。洛伦佐·达·蓬特将这些歌词翻译并修改成了意大利语版本,萨里埃利也对音乐作了修订。将一部时髦的法国歌剧改编成意大利正歌剧,这一过程包含着相当多的重新构思,不仅改写了许多音乐,还删掉了序幕中关于尚未托生之灵魂的开场白,并也切除了博马舍对政治的攻击性言辞。

407

这次大革命对巴黎乃至整个法国的整个音乐生活都产生了影响。为了政治性的庆典而组织的许多重大音乐事件(有成百上千的表演者参加)一定令人印象深刻。[6] 这些表演对剧场的影响并非是潜移默化的。以革命为题材的歌剧得到了政府的支持,而剧目中所有被认为可能会对民众产生消极影响的元素都将被删除。随着抒情悲剧[*tragédie lyrique*]这一具有悠久历史传统的品种让位给喜歌剧,歌剧的突出地位衰落了,它已被更名为“剧场艺术”[*Théâtre des Arts*]。在恐怖政治期间(1793—1794),许多艺术家因怕杀头而放弃了艺术准则,以便证明他们在政治上对那些掌管生杀大权的、煽动革命的政客们的效忠。[7] 这种局势

5. Rudolph Angermülle. Preface to Salieri's, *Tarare* (Munich, 1978), I, p. vi.

6. 不光是革命委员会要召集众人参与庆典活动,1784年(即巴士底狱陷落的前五年),在伦敦举办了首次亨德尔纪念活动。这个时代在追求“崇高”的同时,也在追求广阔的面积、庞大的演出机构和振聋发聩的宏大音量。

7. 安托万·拉瓦锡(1743—1794)及其他二十三人于某个上午在一所革命法庭前接受了审判,罪名是勾结贵族,下午即被推上断头台。拉瓦锡请求给他些时间来写下他的科学实验结果,却遭到否决。他的辩护者将他描述为法兰西最辉煌的人物之一。审理会主席回答说:“博学的人对此次革命无益”。斩掉他的头颅只需一秒钟,但整个法兰西即使用一百年也造就不了另一个拉瓦锡。音乐家们更容易受到这种罪名的攻击,因为五年前他们还一直依赖于贵族的赞助。

促生了许多怪事，有部题为《国王大会》[*The Congress of Kings*，1794] 的喜歌剧便是其中最有趣的事件之一，在该剧的末尾，国王们纷纷表示拥护革命、重视平民。至少有十二位作曲家为这部戏剧谱过曲，其中包括当时鼎鼎大名的凯鲁比尼、格雷特里和梅于尔。

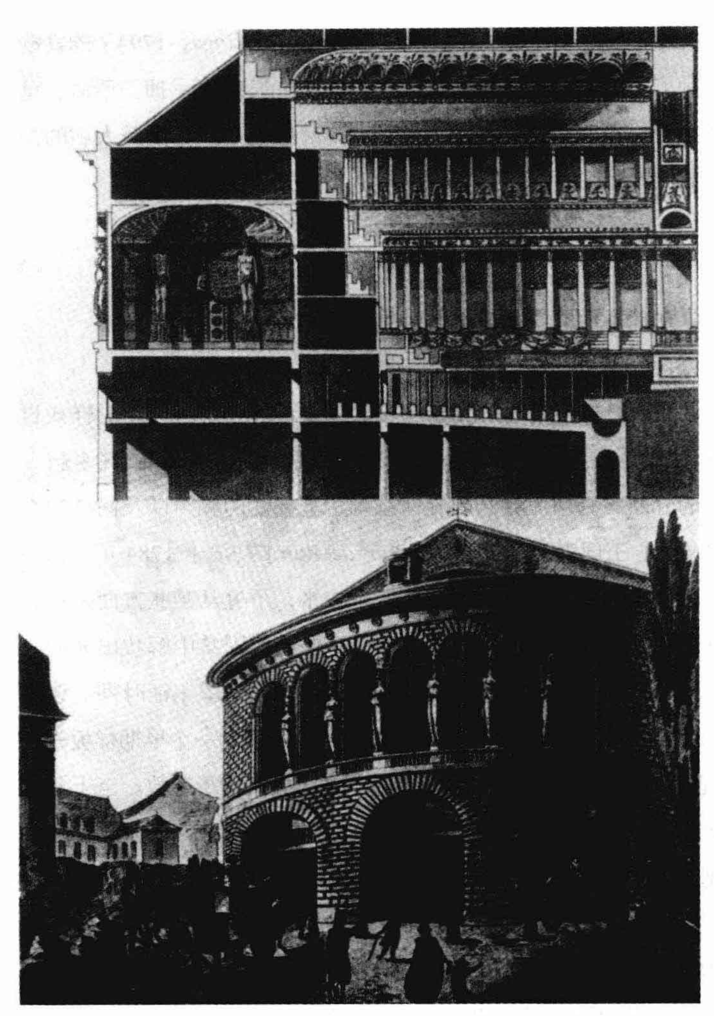
大革命对法国喜歌剧的影响

在大革命临近期间，格雷特里的喜歌剧正大受欢迎。这种喜歌剧的样式自卢梭的《乡村占卜师》[*Le Devin du village*] 以来几乎没有发生变化，《乡村占卜师》多用短小的分曲、有趣而自然的旋律结构、基础性的和声以及简洁的织体。格雷特里的《狮心王理查》[*Richard Coeur-de-lion*] 初演于 1784 年。如同他的所有其他作品一样，这部歌剧的音乐价值也较小，不过从某些方面来看它仍然重要。它讲述的是英国国王理查被朋友从日耳曼人的囚禁中解救出来的故事，这朋友是位游吟诗人，名叫勃朗德尔。故事发生在十字军东征时期。该剧既被认为是历史歌剧的最佳范例之一，也被当作是拯救歌剧的一个早期样板——所谓“拯救”，是指其中的男主角或女主角在最危难的关头获得解救。至于危难的原因，可以是对付一个恶魔，也可以是对付自然的不可抗力，诸如此类的主题是最普遍的戏剧动机之一。这种体裁在当时代的专有特性在于：曲作家、剧作家和观众们都意识到舞台上的事件主题可能与时事相关。因而此类戏剧成了一种显而易见的寓言，戏剧事件因此可以更加深入观众内心。

408

《狮心王理查》的剧情可谓是“两头儿不讨好”。其脚本影射了引发革命的敏感话题：有个角色说他的父亲被一个贵族杀害了，原因是他父亲在属于那个贵族的领地里射杀了一只兔子。其中谈到了（生活条件悬殊的）人们之间的平等问题，然而该剧的整体道德观却是要赞扬对君王的效忠。因此，该剧在红火了若干年之后便不再受到欢迎，格雷特里还不得不为别人对他的攻击——说他串通贵族——进行辩护。

伴随这次革命，法国喜歌剧中的某些酝酿已久的转变日益明显起来。蒙西尼的《逃兵》[*Le Déserteur*，1769] 以其感伤的情节和严肃的格调显示了一种倾向：



巴黎的非多剧院，1791年；剧院的外部雕刻和横截面；后者清晰地显示出座席与舞台的关联性，以及内部装饰的宏伟格调。（画作藏于巴黎的歌剧图书馆）

作曲家在使喜歌剧的音乐技术复杂化的同时，也在深化戏剧的主题。考虑到法国喜歌剧中包含有口语对白，且音乐素材较为简单，因而该体裁无论对革命的政府还是对音乐家而言都意味着是最能触动公众的方式。在 1790 年代，巴黎有两家剧院上演此类歌剧，一家是国家喜歌剧院 [Opéra Comique National]，另一家是非多剧院 [Théâtre Feydeau]，几乎所有重要的歌剧活动都是在其中的某一家举行。这两家剧院于 1801 年合并。

这一时期的文学领域有个突出的方面是，“恐怖性”发展到了欧洲史上近两百年来未曾企及的地步。叙事诗［the ballad］和哥特小说［the Gothic novel］是这方面的显著代表。这种影响在歌剧中的体现是，频繁地采用涉及下述意象的主题，如“地牢”、“黑暗”、“受虐的妇女”（包括把反抗性侵犯的女人关押在城堡）、谋权／图财（或兼图二者）的罪孽。脚本作者和曲作者在这些主题下兴奋地探索着新奇的、前所未有的效果。毋庸置疑，萨里埃利的《达纳伊德》之所以广受欢迎乃是（至少部分是）因为，其中的四十九个凶手（四十九位女儿）409 和五十个牺牲品（四十九位侄子，外加达纳俄斯）将产生剧烈的恐怖颤栗效果。浮华的舞台效果和布景是用于激荡情绪的另一种强有力的方式——在这个时期，“浮夸”［grandiose］几乎总是被错误地当成表现“崇高”［sublime］的方式。

1790 年代初的巴黎歌剧必须同街头事件和忙碌的断头台竞争观众；曲作者和脚本作者开展了令人难忘的竞赛。于是，在凯鲁比尼的《罗多伊斯 410 卡》［*Lodoïska*，1791］的最后一幕，关押男主角的恶人城堡在遭受袭击，就在这个紧要关头，有了如下一段舞台说明：

> 这座建筑的后墙坍塌了，城堡的其余部位均从这个缺口映入眼帘，桥廊连接着的各种塔台似乎全部陷入火海之中。烈焰怒烧，灾难袭来。所有的场所都立刻拥满了战士，鞑靼人在同波兰人对抗，堡垒之上，还可看到其他交战着的士兵们……当骚乱达到最高峰时，火苗触及了囚禁罗多伊斯卡的塔台，塔台的部分已经坍塌。罗多伊斯卡被烈焰包围，即将被火焚，就在这时，位于堡垒顶端的弗洛列斯基（该剧的男主角）穿过了通向他爱人的桥廊。他扑向她，拥抱她，试图带着她从原路返回，但此刻烈火已烧毁了桥廊，这对爱人跌落在鞑靼士兵们的臂弯之中……

该剧的道德主题在当时比较常见。由于恶人的灵魂已灭绝人性，故而对他的惩罚是义愤地将其监押。凯鲁比尼的歌剧《伊丽莎》［*Eliza*，1794］有个副标题叫做“圣伯纳德山地的冰川之旅”［*The Journey to the Glaciers of Mount St. Bernard*］，其高潮处是暴风雪的场景，雪崩将男主角卷入了一处绝壁，后被安全解救。勒絮尔的歌剧《岩洞》［*La Caverne*］讲述了一个关于强盗的故事，强盗的老巢在洞穴之内，

高潮到来时洞穴倒塌。1840年代的法国大歌剧、1850年代的瓦格纳歌剧(以及更晚的)中对布景效果的偏好,其源头均在于1790年代的法国喜歌剧。

喜歌剧在这时已不具备滑稽性。其主题已经变得和抒情悲剧主题一样严肃，且如今已很少保留它那卑微的前身所具有的特征了——除了口语对白和偶尔出现的喜角儿。作曲家认识到该体裁有助于他们发挥处理歌词、音乐、戏剧三者关系的多种手段。抒情悲剧以两种方式——宣叙调与歌唱调［air］——来结合文字与音乐，且两者的区别被尽可能地缩减到了最微弱的程度。而喜歌剧则突出旋律性歌调与口语道白的极端对比，此外，喜歌剧作曲家既用带伴奏的宣叙调，也使用“音乐情节剧”［melodrama］的手法，也就是说，口语道白穿插在全体乐队演奏的富于表情的描绘性音乐中间。

1790年代最重要的两位歌剧作曲家是埃蒂安 · 梅于尔和路易吉 · 博凯里尼，但实际上他们只是当时活跃的作曲家群星中的最耀眼的两颗，这众多作曲家包括：小提琴家兼作曲家罗多尔夫 · 克鲁采，他为《罗多伊斯卡》所作的配乐（1791）比凯鲁比尼的更受欢迎；柏辽兹的老师让-弗朗索瓦 · 勒 · 絮尔，他的想象力和影响力比他掌握的音乐技术更强些；安德烈-厄奈斯特-莫德斯特 · 格雷特里；歌唱家兼作曲家皮埃尔 · 加沃（1761—1825）；亨利-蒙当 · 贝尔东（1767—1844）；尼古拉斯-玛丽 · 达莱拉克（1753—1809）；夏尔-西蒙 · 卡泰尔；以及许多其他人。

411 凯鲁比尼拥有这样一个荣誉：他写下了现代舞台上除莫扎特歌剧以外唯一幸存的1790年代歌剧。如同许多杰作一样，他的《美狄亚》［*Médée*，1797］也体现了诸多历史线索的汇集。这是一部喜歌剧［*opéra comique*］，即，包含有口语对白。[8] 然而它似乎也融合了神话题材的抒情悲剧、1770年代的格鲁克歌剧，以及大革命时期的寓言歌剧［allegorical］等多种风格元素。

故事梗概是：女巫美狄亚帮助伊阿宋获取了金羊毛，并为他生下了两个孩子。后来她被伊阿宋抛弃（这样伊阿宋就可以再婚），两个孩子也将被带走。在狂怒之下，美狄亚实施了恐怖性的报复，通过向伊阿宋的未婚妻赠送有毒的结婚礼
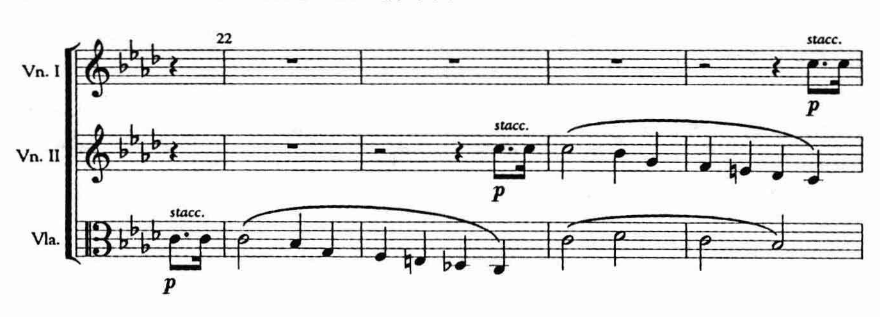
---

8. 这部剧后来被改成了意大利歌剧的样式上演，即，不用口语对白而用演唱的宣叙调，这一做法体现了现代的专制思想，即认为歌剧是意大利所专有的艺术形式。
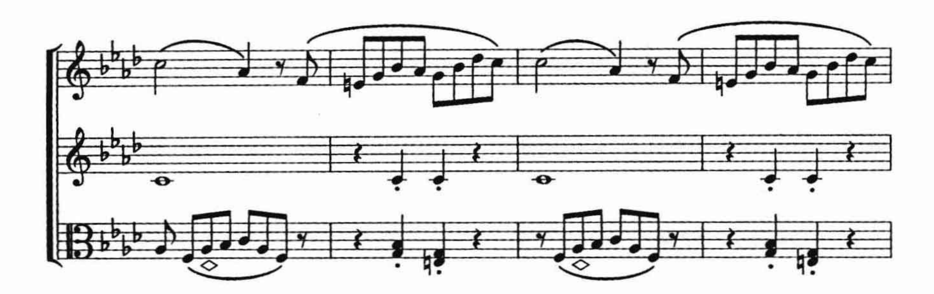
服而将她毒死，最后还杀死了自己的两个亲生孩子。这个情节可被解释为一位母亲对所遭受的不公待遇的反抗，而且可以肯定，尽管戏剧情境令人惊骇，不过脚本和音乐都对美狄亚寄予了同情。这则故事在1797年也可被当作一种讽喻，即以“生母屠子”来讽喻革命的疯狂：不应忘记，丹东、罗伯斯庇尔、圣加斯［St. Just］、马拉特［Marat］以及其他许多革命领袖最后都被推上了断头台。在这部歌剧的末尾，伊阿宋既没有得到新娘，也没有得到孩子。在1800年时，任何将《美狄亚》想成一部寓言剧的人，都会把拿破仑（罗伯斯庇尔是他的保护人）比作伊阿宋。寓言同现实相仿。

凯鲁比尼的许多同时代人认为他是当时最伟大的作曲家。他出生于佛罗伦萨，是朱塞佩·萨尔提（1729—1802）的学生，曾在伦敦待过两年，1786年他来到巴黎，在这里安了家并度完余生。如果说法国小提琴学派的某些方面激励了贝多芬在小提琴领域的创作，那么至少也可以公正地说，1790年代的凯鲁比尼预示了1800年初的贝多芬风格。凯鲁比尼的旋律天赋也许不如他的某些同时代人充沛，但在其他许多方面，他作为一个作曲家所拥有的技术则是别人所不及的。凯鲁比尼在对位、和声和配器方面都是大师，他与莫扎特同为那个时代仅有的两位歌剧大师，二人都具有充足的技术才能和艺术才干，能够出色地完成各自所开展的工作。他的《美狄亚》值得作为一种几乎要被遗忘了的歌剧风格的最佳范例而保留在歌剧舞台上。该剧的音乐织体丰富，充满变化，尤其与众不同的是凯鲁比尼笔下的富有创意的节奏型，借助这些节奏型可以辨别和统一众多的音乐段落。（谱例XXII—8给出的是序曲第21—32小节上方的弦乐部分。）

谱例XXII—8：L. 凯鲁比尼《美狄亚》，序曲
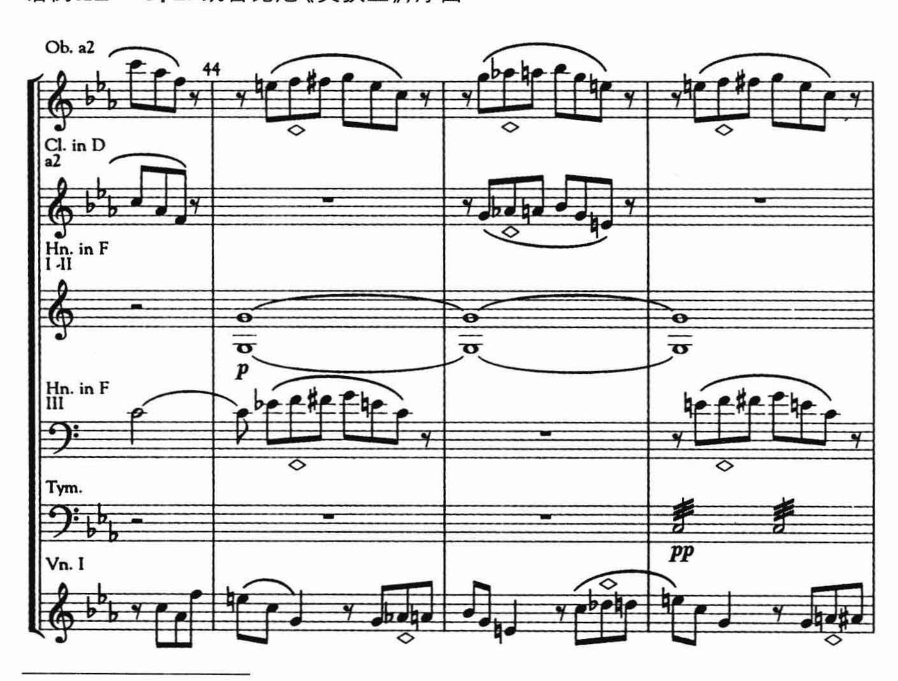
412





中提琴和第二小提琴声部的对位，是对第一小提琴声部开头旋律的先现性预示，它为整个织体注入了一种不凡的丰富感。在下一个谱例中，我们看到的是第 44—46 小节的相互锁合的音型，它起初是作为第一小提琴旋律的伴奏音型（见上例），如今却变成了一个密接模仿［close imitation］的主要旋律。[9] 凯鲁比尼的这种用法可以加厚织体。
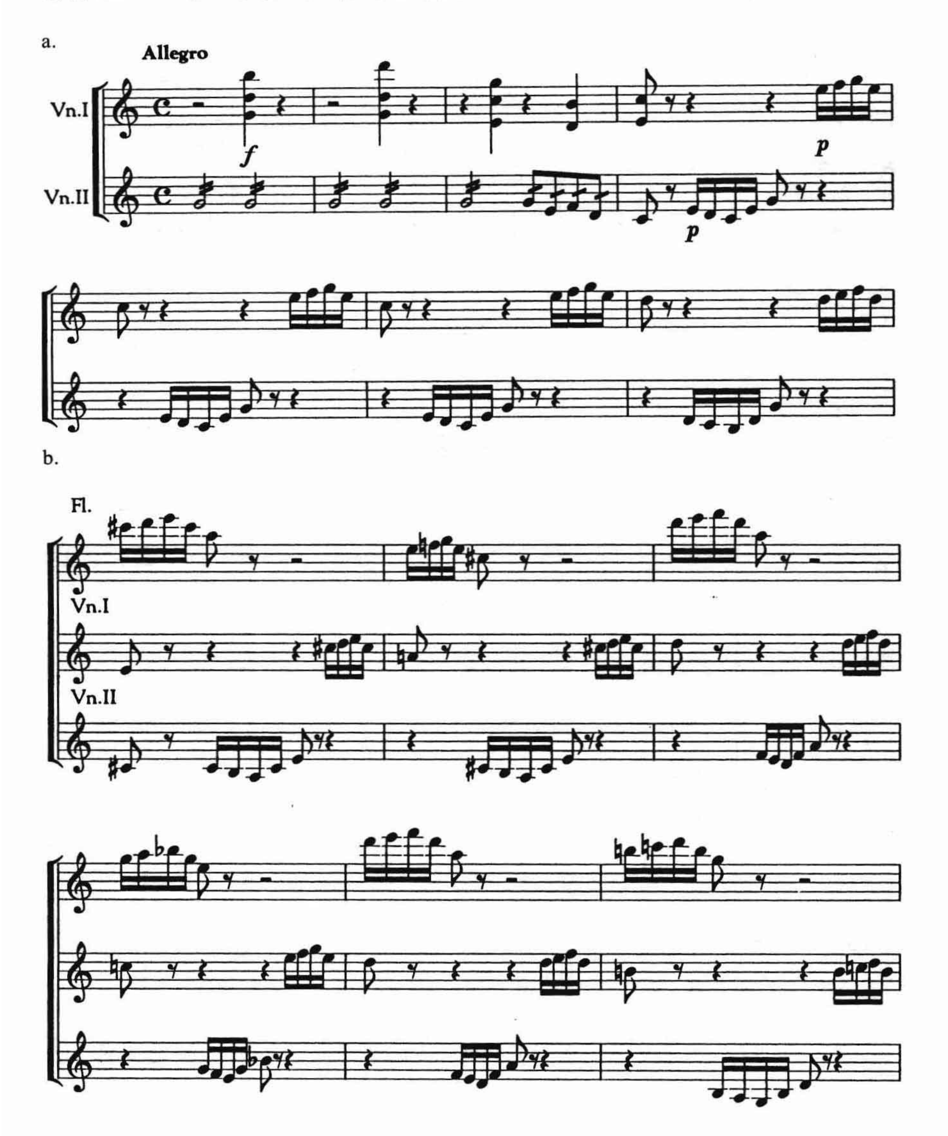
谱例XXⅡ—9：L. 凯鲁比尼《美狄亚》，序曲



9. 第 179 页的谱例Ⅸ—4 显示了这种模仿技术的原初形态，康纳比赫常以交响化的方式来运用它。

在谱例XXII—10中，一首咏叹调的第一和第二小提琴声部以极为舒适的方式锁合呼应，几小节之后加入了长笛（参看谱例10b）。 413

谱例XXII—10：L. 凯鲁比尼《美狄亚》，第一幕，第一场，狄尔茜的咏叹调
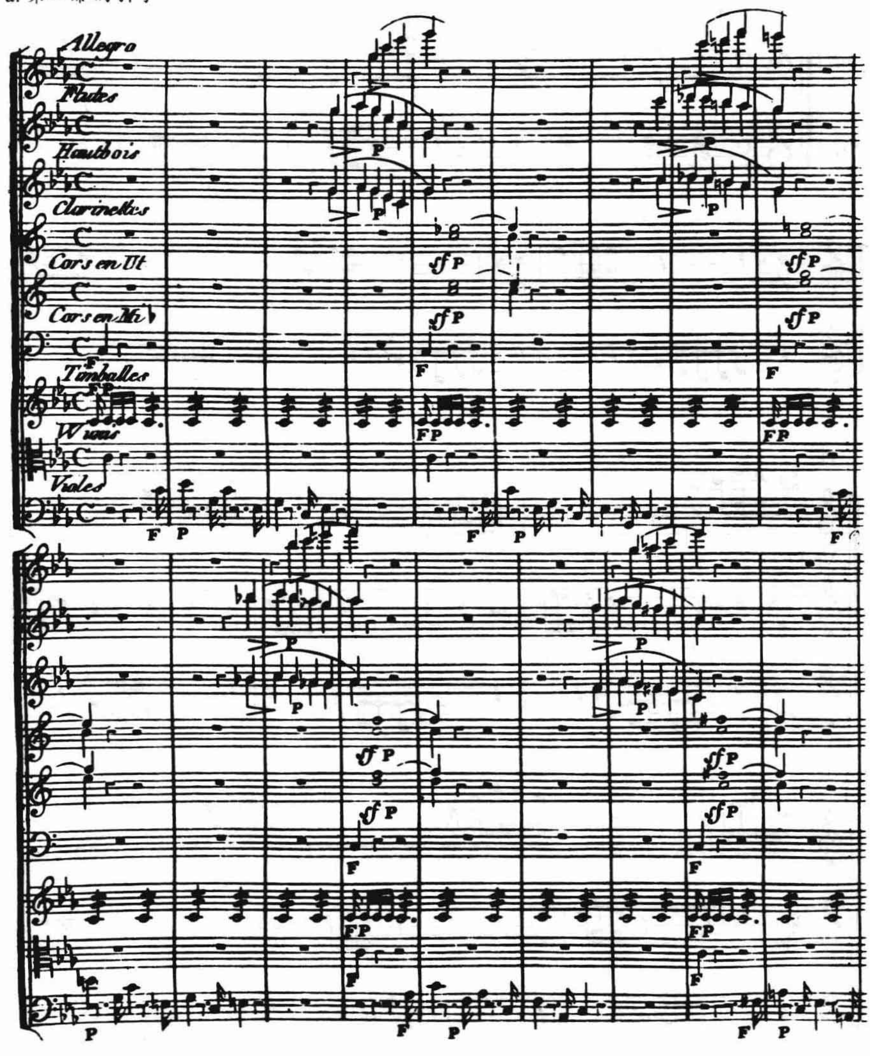


凯鲁比尼的配器手法使得音乐织体既高度丰富又清晰明了，还能用简洁的 414

手段来获得多种单一的音色。（参看谱例XXII—11，分别取自《美狄亚》第二和第三幕引子的开头。）
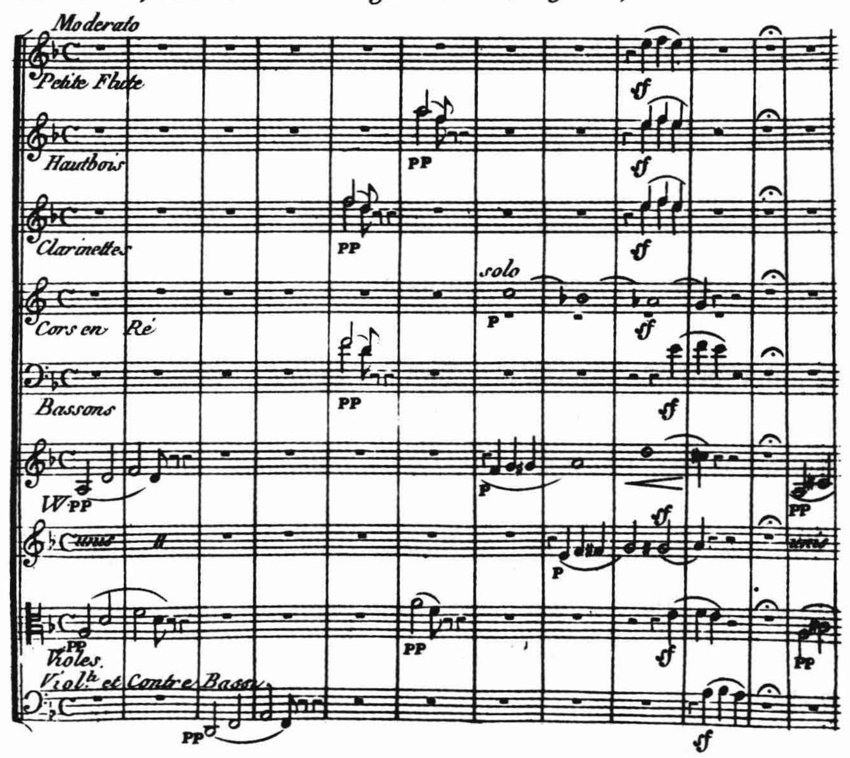
谱例XXII—11：L. 凯鲁比尼《美狄亚》

a. 第二幕的引子



b. 第三幕的引子 415

(D'un côté, et dans une partie du fond, le théâtre représente une montagne garnie de rochers et d'arbres touffus. Une grotte paroit au pied; il en sort une source qui tombe avec rapidité. Sur la croupe de la montagne, dans le fond, s'élève un temple dont la porte est ouverte, et où l'on voit brûler une lampe. Un escalier conduit à ce temple, et à la droite un chemin tortueux et escarpé, conduit du temple au sommet de la montagne. De l'autre côté, s'élève une aile du palais de Créon, des jardins et des édifices.)



美狄亚在第一幕所唱的旋律（这旋律引发了观众对她的同情）用了许多莫扎特式的回音，其伴奏例证了上文已提到的许多观点。作为一个整体，它示范性地表明：凯鲁比尼的作曲技术完全配合了他的戏剧意图，因而企及了很高的艺术成就。

从大革命的骚乱中应运而生的法国歌剧，在该世纪的最后二十年间是全欧洲所能想象到的最具试验性的歌剧品种。它所追求的宏大效果超出了剧场的限制，将古老的喜歌剧所具备的许多美好的朴素性弃置一旁，无论其脚本还是音乐都变得足够复杂。最重要的一点也许在于，它不再仅仅是娱乐，而是在力图更好地表现人性。

德语歌唱剧

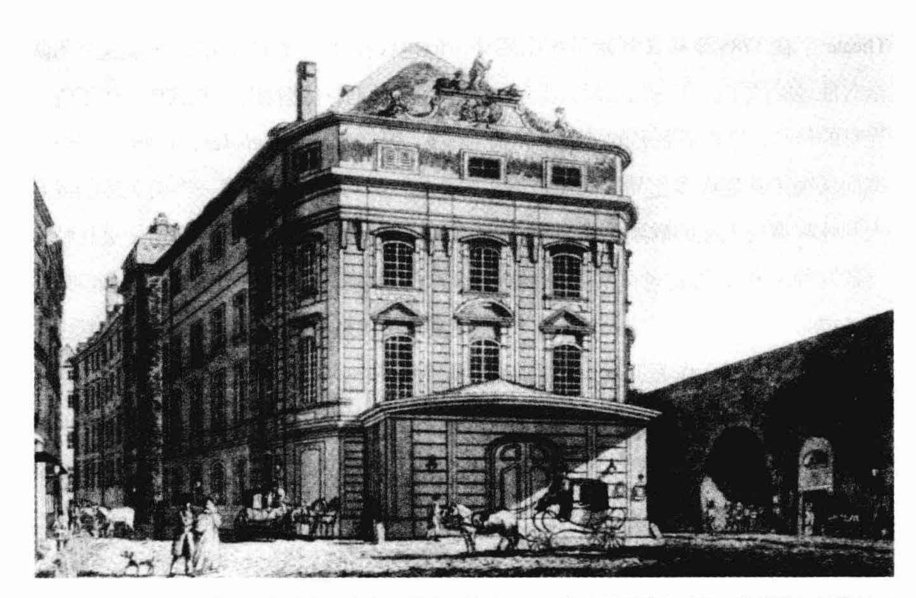
416 在十九世纪到来之前，德语国家始终保持着对意大利歌剧的热爱。它们的大宫廷扶持着意大利的歌剧团，即便是上演德语歌唱剧［*Singspiel*］的剧场，其剧目也大多使用的是从意大利语或法语翻译过来的脚本。有很多文献可以证明，意大利作曲家在欧洲的主要城市里建立起了牢固的势力，这种霸权妨碍甚至是完全阻止了任何看来是在对抗意大利趣味的歌剧活动。莫扎特和海顿的传记提供了关于这个观点的足够证据。

尽管严肃意义上的德语歌剧几乎不存在，但歌唱剧仍然兴盛，它从两种不同的传统中脱胎而出。北德和中德在十八世纪发展起了歌唱剧，如前文所述，首先它是对英语民谣歌剧［the English Ballad Opera］的诸多元素的混合，其次它的主题是来自舶来品法国喜歌剧。为了探索文字与音乐的关系，歌德写作了许多适于谱成歌唱剧的戏剧，这是提升喜歌剧传统地位的一项措施。

约翰 · 安德烈是 1780 年代杰出的歌唱剧作曲家之一，他的作品大部分是在柏林被搬上舞台的，1776 年他在柏林担任乐长。歌德很赏识他的作品，并曾在 1775 年邀请他为自己的戏剧《艾尔温和艾米尔》［*Erwin und Elmire*］谱曲。最有趣的是，几乎就在莫扎特要着手把布莱茨勒的脚本《后宫诱逃》谱写成歌剧的同时，约翰 · 安德烈也在为布莱茨勒的同一脚本谱曲，题为《贝尔蒙特和康斯坦策，或后宫诱逃》［*Belmont und Constanze*，*oder Die Engfuhrung aus dem Serail*，1781 年 5 月］。[10]

另一个类似的巧合是，在 1798 年，柏林的雷查尔特和斯图加特的楚姆施提格也在为同一部题为《精灵之岛》［*Die Geisterinsel*］的脚本谱曲，且两部均在四个月内完成，该脚本由弗利德里希 · 威廉 · 哥特尔（1746—1797）根据莎士比亚的《暴风雨》［*The Tempest*］改编而成。哥特尔最偏爱的作曲家本应是莫

10. 脚本作者布莱茨勒曾发表过一份抗议，指责莫扎特未经授权而擅自使用了自己的作品，这份声明以其开篇的口吻而广为人知：“在维也纳有个人——名叫莫扎特——胆敢擅用我的剧本《贝尔蒙特和康斯坦策》写作歌剧……”亏他还知道了！



维也纳的卡恩特内尔托剧院的精致外观，旁边是城墙和城门，该剧院正因此门而得名。（藏于维也纳市历史博物馆）

扎特。这个脚本反映出魔幻 [magic] 主题在当时的流行，这一风尚在维也纳和柏林同样风行。歌唱剧在维也纳更有条件作为本土的传统，因为一些有影响力的作曲家曾经写过，而且也得到了皇帝的支持。1778 年，约瑟夫二世敕建了国家歌唱剧剧院 [National Singspiel Theater]，这位皇帝想要在分散的疆域内培植起强劲的民族精神，敕建国家剧院便是这个计划的一部分。维也纳国家剧院——一个上演流行音乐戏剧的新天地——上演的第一部作品是伊格纳兹 · 乌姆劳夫（1746—1796）所作的《矿工》[*Die Bergknappen*]。奥地利缺乏本土的舞台作品，这导致新建的歌唱剧院迅速转向了对法语和意大利语作品的翻译，不过这位皇帝仍在英勇地坚持他的初衷。1781 年，他诏命自己的乐长萨里埃利（掌管着意大利歌剧）创作一部德语歌剧，于是当年就诞生了《扫烟囱的人》[*Der Rauchfangkehrer*，1781]，这部歌剧获得了成功，莫扎特一定知道它。萨里埃利所为之创作的团队和歌手也就是莫扎特的《后宫诱逃》所与之合作的那些人物，因此萨里埃利也用到了卡塔丽娜 · 卡瓦利埃里和她圆润的嗓音、路德维希 · 菲舍尔和他深沉的低音，以及其他一些著名演员。

417

1783 年，国家歌唱剧剧院的演出团队解散，尽管卡恩特内尔托剧院 [Kärntnertor

Theater] 在 1785 年重又开始了演出活动，但也仅仅持续到 1788 年，同年这个团队永久性地解散了。在这几年间，卡尔 · 迪特斯 · 冯 · 迪特斯多夫成功制作了许多光彩的作品，以他最著名的《医生和药剂师》[*Doktor und Apotheker*，1786] 为起点，继而又写了其他许多作品。他追求风格的多样性，可以轻易地将一支街头歌曲或意大利咏叹调写入他的歌剧总谱。他全面展示了维也纳式的流畅旋律风格（莫扎特也具备这种风格），而这种风格是很难被模仿的。迪特斯多夫的歌唱剧较少依赖口语对白（1786 年以后的歌唱剧大多如此），而更多是依赖复杂的场景建构，音乐在其中承担着动作的进展。作为朋友，莫扎特这一楷模是否对迪特斯多夫产生过影响，这难以说清，不过他建构重唱终场的能力——就像《杰罗尼姆斯 · 尼科尔》[*Hieronymus Knicker*，1789] 第一幕的结尾那样——是格外杰出的。然而在结束整部作品时，他却没有使用此类终场，而是用了一段歌舞表演 [Vaudeville]。

418

随着这家歌唱剧剧院的关闭，这种类型的娱乐转移到了城市围墙以外的剧场中，例如威登剧院 [Theater auf der Wieden]，埃马努埃尔 · 什卡内德（1751—1812）在 1789 年成为这家剧院的经理，1791 年他在这里制作上演了《魔笛》。此类剧院为等级较低的观众提供了精神盛宴，它们惯于大量使用花哨的舞台效果和滑稽的喜剧性。

有不少作曲家试图借助于《魔笛》取得的成功，其中包括：彼得 · 冯 · 温特（1754—1825），他试图让他的歌剧《迷宫》[*Das Labyrint*，1798] 成为《魔笛》的“续集”；保罗 · 拉尼茨基（1756—1808）写了一部《奥伯龙》[*Oberon*，1789]，该剧也体现了这一风尚。

也有一些维也纳歌唱剧的格调属于亲切、舒适之类，洋溢着轻松的喜剧性。最著名的范例是文泽尔 · 穆勒（1767—1835）的《布拉格姐妹》[*Die Schwestern von Prag*，1794] 和约翰 · 申克（1753—1836）的《乡村理发师》[*Der Dorfbarbier*，1796]，后者或许是最受欢迎的一部。

伦敦的歌剧娱乐活动

意大利歌剧在伦敦的音乐娱乐活动中扮演着中心角色。有许多侨居伦敦的

意大利人是持续当红的作家曲和脚本作家。路易吉 · 凯鲁比尼在 1784—1786 年愉快地加入了他们，此间他在这里作出了两部成功的歌剧，海顿的最后一部歌剧《哲学家的灵魂》[*L'anima del filosofo*] 也缘起于伦敦的委约。不过除了意大利歌剧之外，音乐剧场还牢牢具有一种粗俗的娱乐倾向，其典型样式是哑剧、喜剧性歌曲和特性小品。实际上，伦敦的这种局面与维也纳的歌唱剧局面有着奇妙的相似性，只是伦敦的剧院里没能创造出一部《魔笛》来。 419

阿维森的学生威廉 · 谢尔德（1748—1829）是位小提琴兼中提琴手，直到 1778 年才拿出他的第一部歌剧《咸猪肉片》[*The Flitch of Bacon*]，还好当即获得了成功。自 1772 年以来，他主要为科文特花园剧院创作。他写过许多属于标准规模的、带口语对白的作品，也写过一些短小的幕后剧 [afterpieces]，其实是用以总结某个晚间歌剧娱乐活动的独幕歌剧。他的许多歌剧中都混杂着自己原创的段落和借用过来的素材，且许多材料是源自民间曲目。谢尔德擅长写作旋律性的短小歌曲，但几乎没有剧场感，也认识不到现代歌剧所必需的一个原则：通过音乐来创造戏剧。

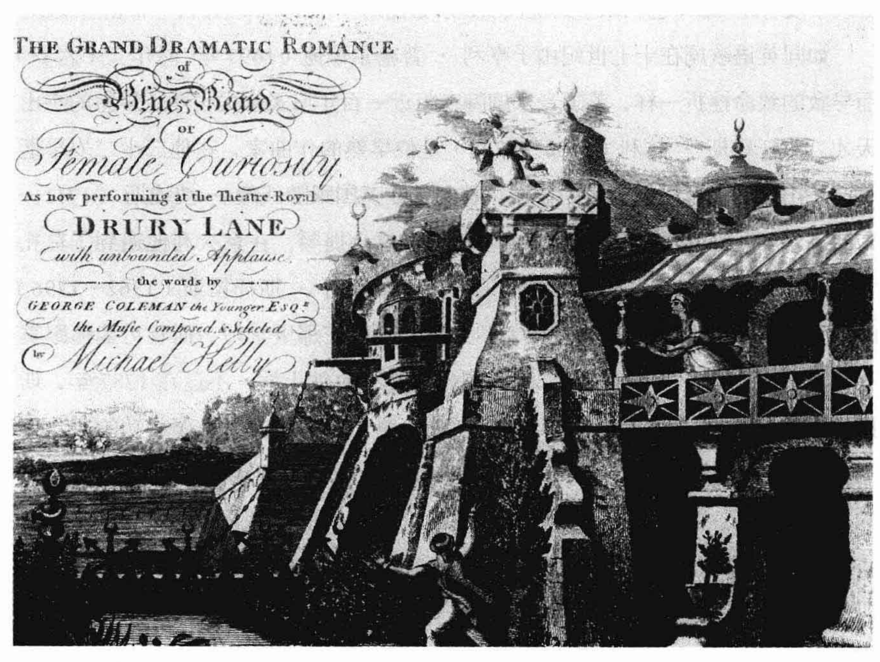
如同英语歌剧在十七世纪由于亨利 · 普塞尔早逝（1695 年，时年三十六岁）而导致的致命挫折一样，英国音乐剧院在将近一百年后又损失了两位早慧的杰出天才。小托玛斯 · 林利（1756—1778）是位早熟的作曲家，在他二十二岁早逝时已写出了许多可引以为荣的作品。林利曾在英国跟随威廉 · 波埃斯（1711—1779）学习，还曾在意大利跟随纳尔蒂尼学过小提琴，在意大利他遇到了莫扎特，并和他成了朋友。相比小林利的短命，斯蒂芬 · 斯托雷斯（1762—1796）的天分实现得较为充分。他有意大利血统，并曾在那里学习，而且可能还跟莫扎特上过课。[11] 斯蒂芬曾有两部意大利歌剧在维也纳上演，不过在 1787 年，斯托雷斯家族返回了伦敦定居，[12] 1789 年在此地上演了他的第一部成功的舞台作品。这部歌剧叫做《鬼塔》[*The Haunted Tower*]，名字听起来有些骇人，但实际并不可怕。这是一部集成曲 [pastiche]，有些曲是由斯托雷斯本人写成，还有些则是取自那时的当红作曲家们的歌曲，如普雷耶尔、帕伊谢洛、萨尔提、林利、

---

11. 他的妹妹南茜，是莫扎特的第一位“苏珊娜”[Susanna]，而且，有许多线索暗示，莫扎特对她的爱意还不少。
12. 斯托雷斯家族的搬离，无疑使莫扎特也想跟去伦敦，而且有可能他最后三首交响曲的缘起正在于此。

玛尔蒂尼等人，此外还有威尔士、英国和法兰西的民歌。斯托雷斯的另一部歌剧《海盗》[*The Pirates*，1792] 相对而言更具备实体意义上的杰出性，也许算得上他的杰作。其音乐包罗丰富，从优美短小的分节歌曲、大量花唱的咏叹调，到采用模仿对位手法的重唱。他的写作总是很专业、很出色，听起来像是略显苍白的莫扎特。不过显而易见的是，在以这种手法写作的时候，斯托雷斯心系的是伦敦的观众，而且，虽然他确实已为提升观众们的欣赏水平做出了许多贡献，但他所能做的其实比他们所要求的多得多。

随着十八世纪的结束，伦敦无疑不再是世界上最伟大的歌剧中心之一。若以今日的眼光回顾，则可以说，伦敦自 1800 年以后步入了“剧场沙漠”时期，十九世纪的大部分时间都维持着这种局面。风水轮流转，巴黎成了激发艺术家创造力和想象力的灵验宝地，1790 年代的巴黎歌剧对整个十九世纪欧洲的每个地方都有着支配性的影响。



这张精致的扉页出版于1798年，是为迈克尔·凯利的歌剧《蓝胡子或女性的好奇心》[*Blue Beard or Female luriosity*] 而作。这部歌剧的音乐，部分是由凯利所作，部分则是他从帕伊谢洛的作品中摘选出来的。这部集成曲非常成功，仅在一个演出季内就被上演了六十四次。

第六部分



海顿：公认的大师

第二十三章
在艾斯特哈兹的最后岁月：1780—1790

日常生活与职责

及至 1780 年代初期，海顿已为艾斯特哈齐家族效劳了近二十年，虽然这 423
期间他所获得的薪酬和艺术方面的回报足以诱发他对尼古拉斯亲王以及这个尊贵家族的持续效忠之心，但他也被所担负的职责消耗得精疲力尽，而且也被这些职责的仆役性质所局限。于是就在这段时间，他越来越感觉到这仆役职责令他懊恼，并越来越想为自己做主。整个这十年间，海顿都在努力改善自己的生活状况，他几乎毫不怀疑，自己的梦想在随后十年里将会有多么决然和彻底的实现。

前文曾提到，1779 年末，艾斯特哈兹的歌剧院和舞蹈厅遭遇了一场大火，连同损失了一些乐器、若干独一无二的海顿手稿、一些演出服装以及其他很多东西。这场灾难显然缩短了他在维也纳过冬的时间，并使他返回了匈牙利。前文曾有交待他和妻子的关系，他的婚姻从来都不美满。不过在艾斯特哈兹的生活倒是可以给他一些安慰，因为在那儿他可以毫无顾虑地从别处寻觅妻子未能给予他的东西，而且，事实上，此时他有可能已经从路易吉亚 · 波尔泽利（一位小提琴手的妻子，其丈夫在艾斯特哈齐宫廷乐队供职，年事较高，而她本人也刚刚于三月份成为海顿部下的一名歌手）身上找到了寄托。在四十九岁的时候，海顿显然已深坠爱河，十多年后的 1791 年 8 月 4 日——这位女士的丈夫已经去世——海顿在伦敦写信给她：

……这个可怜的男人已经受够了。亲爱的波尔泽利，当两双眼睛都瞑目的时候，我俩期许已久的梦想就该实现了。现在其中的一双已经合上，另外一双……我们不要讨论这个问题了，一切听凭上帝的旨意吧……[1]

424 在1791年的12月13日，他又写道：

……因为我仍像当初那样敬重你、爱你……[2]

海顿是个虔诚的天主教徒，他从未动过离婚的念头。

另外一双（指海顿妻子的）眼睛在1800年3月永远地合上了，就在同年5月，海顿写了如下字句：

我（署名见末尾）向路易吉亚·波尔泽利夫人许诺：假使我考虑再婚，将非她不娶……[3]

海顿在遗嘱中给波尔泽利留了些钱，并曾照看她的两个儿子，其中的小儿子可能就是她和海顿所生。甚至在波尔泽利被艾斯特哈齐家族解聘后，海顿仍设法为她保留了一年的薪资。虽然他曾想——如果客观条件具备的话——在1780年与她结婚，但是到了1792年，海顿的语气却有了变化，他略带鼓励并颇为乐观地谈论关于她再婚的可能性："我希望……如果你再婚的话能写信告诉我，因为我想知道是谁这么幸运能拥有你"。[4] 到1800年（海顿妻子去世）时，海顿已六十八岁，而对于婚姻，海顿显然已不感兴趣。

随着歌剧院于1775年的落成，艾斯特哈兹的生活又照旧了——亲王持续不断为客人提供无穷尽的娱乐招待，因此也相应地为海顿带来了无休止的事务。现在平均每季上演的歌剧约为一百场，每季都有六部新作和六部以前上演过的旧作。

---

1. *Haydn Correspondence*, p. 117.
2. *Ibid.*, 122.
3. *Ibid.*, 169.
4. *Ibid.*, 126.

当这十年结束时，虽然上演歌剧的场次在增多，但其中新作的数目却越来越少。

每部歌剧新作在上演时都必须经过音乐主管的仔细修改，这是那个时代的常规。根据现有的乐器条件，歌剧新作的配器会被增加或删减，在重新配器时，常常伴随着替换或增加声部，还要为适应海顿剧团的歌手条件而删减或重新谱写咏叹调，也许还必须增加一些装饰和华彩。

与此同时，随着海顿的名声日渐传遍东欧，人们对他作品的需求也越发增多。1780 年，他成了意大利的莫德纳爱乐协会［the Philharmonic Society of Modena, Italy］的会员；1781 年，他接受了一份来自西班牙的委约，为加迪兹的天主教堂［the Cathedral of Cadiz］谱写专供斋戒仪式用的音乐；在同一年里，他与英国出版商及乐器制造商威廉 · 福斯特进行了为期甚长但卓有成效的谈判；1783 年，伦敦邀请他去指挥那里的职业音乐会；1784 年，他接受了巴黎奥林匹克分会音乐会［*Concert de la Loge Olympique*］的委约（创作六部交响曲），还有一份那不勒斯国王的委约，请他为特制里拉琴［*lira organizzata*］——或称轮擦提琴［hurdy—gurdy］——写作协奏曲；1784 年 10 月，《欧洲人杂志》［*European Magazine*］刊印了一篇“约瑟夫 · 海顿介绍……”，其中包含了如下一些精到的评价（也包含一些关于他生平的错误信息）：

425

> 整个欧洲都在狂热地需求海顿的作品，这最好地证明了对海顿的天才是四海公认的。他的音乐不仅成为风尚，而且兴起了狂潮，他接连不断接到来自法国、英国、俄国、荷兰等地的委约。

以下是对他性格的描述：

> 作为一个男人，他友善、朴实、坦率真诚；
> 作为一个丈夫，他深情、体贴、愿做表率；
> 作为一个表演者，他整洁、优雅、善于表达；
> 作为一个作曲家，他纯洁、老练、富于独创。[5]

---

5. 这些篇页的复制版可见于 Landon *Haydn*, Ⅱ, p. 497.

顺便提一下，关于海顿与 C. P. E. 巴赫不和的传闻（参见第 254 页）也是出自这篇文章。

海顿对维也纳文明生活所培育出的礼仪越来越有意识。当在冬日里他可以忘掉自己的仆人身份，并视自己与兴盛的中产阶级友人和贵族友人地位平等时，他开始体觉到了生活的甘味。他可能早在 1781 年就结识了莫扎特——事实上如果那时他们还不认识反倒奇怪了——尽管根据文献证据，二人相识的时间最早是在 1784 年。我们知道在那一年他们曾在一起演奏弦乐四重奏。莱奥波德 · 莫扎特记述了海顿对小莫扎特的著名评语，说他"是据我所知最伟大的作曲家——无论据耳闻还是目睹"（1785 年 2 月 16 日书信）。莫扎特还把六首弦乐四重奏题献给他，此后这六首作品被称作"海顿四重奏"。在莫扎特的敦促下，海顿向共济会提出入会申请，并于 1785 年初被批准入会。

1789 至 1792 年间，海顿写了一系列书信给玛丽安娜 · 冯 · 根岑格，这位女士和她的丈夫（艾斯特哈齐家族的医师）都居住在维也纳。他们之间有着非常融洽的、基于音乐方面的亲密关系，这关系在海顿心目中演变成了一种非常近似于爱意的感情，在海顿的若干封情感出轨的信件（1790）中，有一封流露出了此二人的相互关切，这令现代读者感到好奇。海顿写道：

> 因此，您不用担心，无论是过去还是未来，因为我对您的友谊和敬意（它们只是体贴照顾）是决不会受到指责的。[6]

426 海顿显然已非常临近"体贴照顾"所"不受指责的"底线。而且我们记得，他在不久后写给路易吉亚 · 波尔泽利的信中也使用了同样的措辞！

1790 年 2 月 9 日的书信也许更能说明海顿最想从冯 · 根岑格女士那里得到什么：

> 出身高贵的、
> 最最尊敬和仁慈的冯 · 根岑格女士：

---

6. *Haydn Correspondence*, p. 101.

此刻我置身于荒郊野外——茕茕孑立——像个可怜的流浪汉——几乎没有任何社交活动——忧愁——满怀对昔日繁华的回忆——真的！哀叹往昔！——谁知道那昔日的繁华还会不会重现？——那些美妙的聚会——在心灵感到孤单的地方——对于所有美妙的音乐晚会——都只能回味，无法形容——这些热情的时光如今在哪里？——全都过去了——早已过去了。您不必惊讶写到现在还没有向您致谢。我发现家里事事混乱，有三天我不知道我究竟是"全能大师"[Capell-master]还是"全能侍从"[Capell-servant]。没有什么能使我安慰，我的家务陷入混乱，我通常如此喜爱的钢琴也变得老化和不听使唤，它更多是给我烦恼而不是给我安慰，我只能有很少的睡眠，甚至连做的梦也使我烦恼；或者有时，正当我在愉快的梦境中倾听歌剧《费加罗的婚事》时，可怕的北风会把我吹醒，甚至把我头上的睡帽吹掉；三天后我体重减了二十磅，因为旅途中没有我钟爱的维也纳美食。可叹呀，糟糕！当我在这乱糟糟的地方吃东西时，我会在心里暗自言语：吃不上美味的牛肉片，而要啃一大块五十年之久的老牛肉；不能吃带面团布丁的蔬菜炖肉，而要吃胡萝卜和老羊肉；不能吃波西米亚野鸡，而要吃撕不烂的大块肉；不能吃美味可口的柑桔，而要吃所谓的沙拉；不能吃面粉糕饼，而要吃干燥的苹果屑和榛果——这就是我不得不吃的东西。可叹呀，糟糕！我在心里寻思：能否吃上——哪怕一口——在维也纳吃不完的东西。——在埃斯特拉斯[Estoras]这里，没有人会这样问我：要吃点巧克力吗——放糖或是不放？想要喝点咖啡吗——纯的或是加奶油的？或者问：我能为您做点什么，亲爱的海顿？您要来点香草香精或是菠萝冰吗？如果我能——尤其是在四旬斋戒日里——吃上一块不错的帕尔马奶酪的话，也许我就能轻易咽下那些黑色布丁和面条了……[7]

很显然，海顿已受够了艾斯特哈兹的苛刻境遇，且已开始习惯在维也纳的惬意生活。那里的世界正在以各种所能想象的方式向他招手，刺激他离开尼古拉斯亲王的诱惑是巨大的。整个这十年间，这诱惑会变得越来越大，然而海顿却能不断地

7. *Ibid.*, 96–97.

以感激和忠诚之心来加以抵制。

无论他的感受如何，海顿总能置于一旁，并从创作中找寻安慰或转移注意，427 他的作品产量持续未减。他对独奏钢琴奏鸣曲的兴趣至 1780 年后减低，在他生命的最后二十九年里，他只写了八首，而其中有五首写于这十年。同时他的兴趣焦点也从拨弦古钢琴转向了现代钢琴，这十年结束时，他的键盘写作风格已彻然改变，完全变成了现代钢琴风格。

独奏的键盘奏鸣曲

1784 年，阿塔利亚公司出版了他的一组奏鸣曲，共有三首，分别是 G 大调、B♭大调和 D 大调（Hob. XVI : 40、41、42），题献给亲王夫人玛丽 · 艾斯特哈齐，用的是此前他很少涉及的音乐风格。这三首奏鸣曲均极为简单（即便不是“纯真”）的两乐章结构，这六个乐章里只有一个采用了奏鸣曲式。在剩下的五个乐章里，有四个属于变奏或包含变奏的三部曲式，另一个则比较自由。似乎海顿此时（1780 年前后）是在试验对同一个主题的不同变奏方式。据载他曾说，创作的最大难点在于寻找适宜的旋律。其中第一首奏鸣曲的第一主题就实质而言显然也就是 428 第二乐章的主题。[8] 还需注意，他在持续地运用和强调下中音区域，过去海顿也

---

8. 当 1780 年海顿把一组包含六首的奏鸣曲题献给奥恩布鲁格尔家族的小姐们时，他给出版者写了如下附言：

附带说一下——我认为这很有必要——为了预防他人批评这些作品有取巧之嫌，请在扉页印上如下一句话，我在此以下划线标出——



通　告

这六首奏鸣曲中有两个乐章的其中几小节使用了同一个主题，这是作者有意为之，以显示对同一主题的多种处理方式。

当然，就这个乐思本身，我可以选用一百个其他方案来替代它……（*Haydn Correspondence*, 25.）

常使用这一手法，不过现在他的用法似乎已形成体系了。

这十年的另外两首奏鸣曲都出于1789/1790年。第一首（Hob. XVI : 48; *ACM* 56）是为克里斯托夫 · 格特里布 · 布赖特科普夫（1750—1800）而作，这表明，海顿曾想以令人好奇的方式出现在德国人的视线中。[9] 无论什么原因，总之他写出了一个迄今最为复杂的、融合了双重变奏和自由幻想手法的第一乐章。这个乐章反映出海顿对钢琴潜能（相对于拨弦古钢琴）的透彻理解，应被归入海顿最成功、最重要的键盘作品之列。

这十年间海顿所写的最后一首奏鸣曲是 Hob. XVI : 49，为他维也纳的女房东玛丽安娜 · 冯 · 根岑格而作，充满了喜人的格调。其中最令人感兴趣的是慢乐章，因为海顿在1790年6月20日的信里提到了这个乐章，信中写道：

> ……只有柔板乐章足够新颖……它蕴藏丰富，待有机会时我会详细地给您解释；它大有难度但也充满感情。哦！我真希望能把这首奏鸣曲弹几遍给您听；那样我才能在这蛮荒之地住得踏实。[10]

带伴奏的键盘奏鸣曲

随着他对独奏钢琴作品兴趣的减少，带小提琴和大提琴伴奏的钢琴奏鸣曲成为了他的理想媒介。在1784—1790的六年间，他写了十三首（Hob. XV : 5—17），分为五组出版，各首的质量均属上乘，显示了他在和声、转调和结构方面的高度创意。

这一时期海顿与法国和伦敦的出版商签订了合约，正是他与伦敦福斯特订立的合约促生了接下来的一批钢琴三重奏。在这份合约里，海顿谨慎地同意：

> 福斯特是这些作品的唯一所有人，我就此将作品出售于他，并将自己所

9. Landon, *Haydn*, II, p. 643.
10. *Haydn Correspondence,* p. 105.

有的权力转让、移交于他，特此立约。[11]

这些作品包括一些交响曲、嬉游曲和两组“由一把小提琴伴奏的拨弦古钢琴奏鸣曲”，不过第一组的前两首奏鸣曲其实是出自普雷耶尔之手，为拨弦古钢琴和小提琴而作，附加了一个大提琴声部。[12]
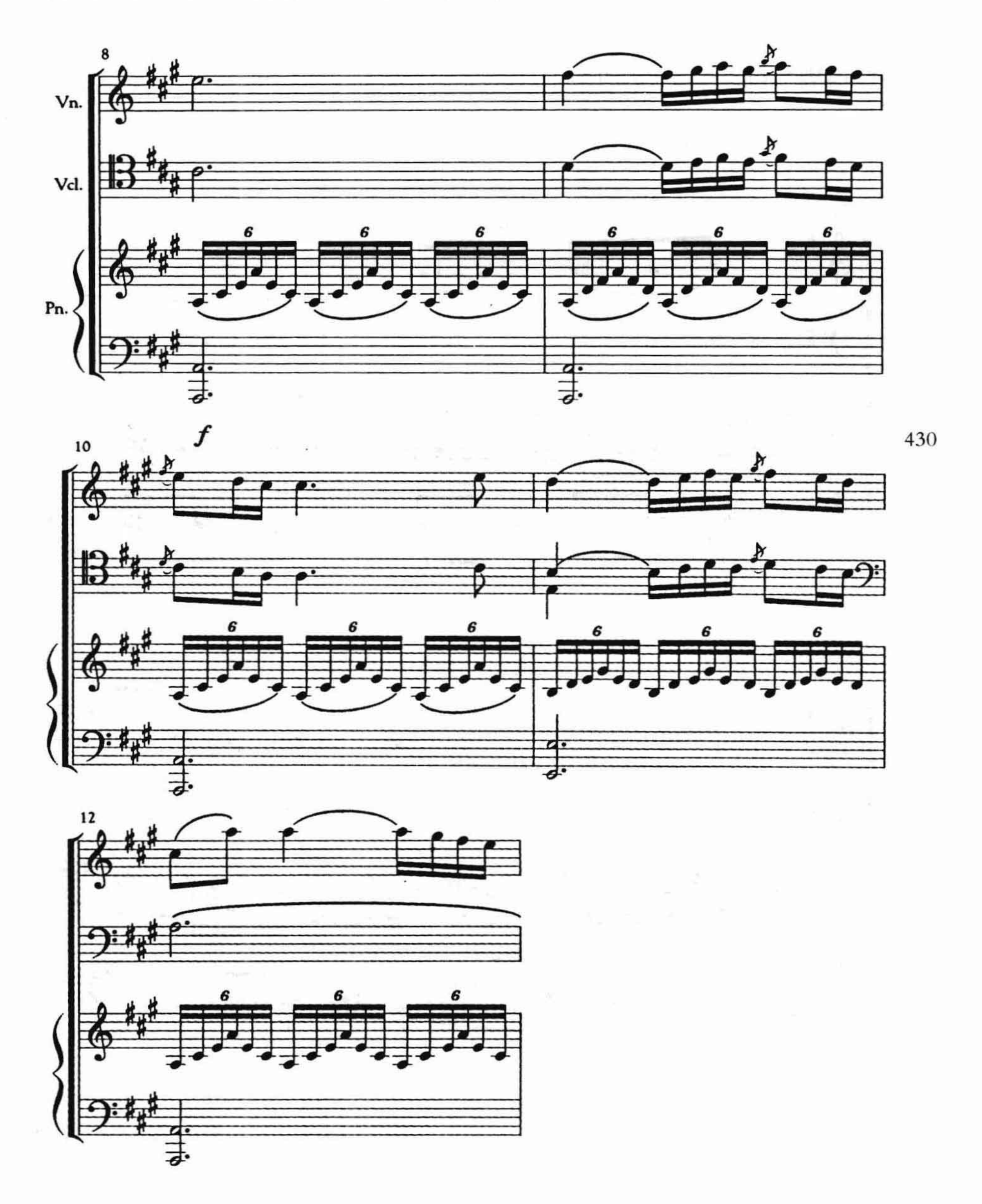
429

在这一时期所写的三重奏中，有一个乐章的谱式非常例外。如所周知，海顿的三重奏基于通奏低音传统，而且大提琴声部是对钢琴左手声部的重复，很少有例外。然而海顿在这些作品中的记谱却是异常丰富，丝毫不显单调。Hob. XV：9（A 大调）的第一乐章非常独特，海顿把小提琴和大提琴处理成一个整体，来与键盘乐器相抗衡（谱例XXⅢ—1）。于是，大提琴总是格外地与键盘演奏者的左手声部保持独立有别，其演奏音区比平常偏高，使用次中音谱号。此乐章的风格如此独特，以致惹人怀疑它是否是为某个特定演奏者而作。至少它说明海顿意识到了大提琴声部在三重奏中的更多音响可能，而且也表明，海顿有意地吸纳了他以往在三重奏中惯用的那些音响。此外，在海顿的大多数作品中，大提琴声部都被谱写得极为精细，偶尔会被用作旋律性的中声部（此时键盘的左手声部类似于阿尔贝蒂低音），而有时却又让它全然位于其余声部的织体之外。这些三重奏真正表明海顿已超越了通奏低音而找到了更现代的音响。

---

11. *Ibid.*, p. 55.
12. 海顿为什么会把普雷耶尔的作品归入自己名下，这显得奇怪。至于海顿为什么把已卖给其他出版商的作品又售予福斯特，这似乎可以理解，不少人指责海顿太爱财。后来福斯特和另一家伦敦出版社——朗曼与布劳戴利普［Longman & Broderip］之间有了法律争端。当福斯特责备海顿的这种做法时，海顿却试图把责任推给阿塔利亚和朗曼。他在 1788 年 2 月 28 日致福斯特的信中写道：“我向你保证：只要我还活着，我就不会——无论直接地或是间接地——给阿塔利亚和朗曼［Langmann, 原文拼写如此］提供任何东西”。对福斯特所作的这个保证绝不会影响他与他的主要出版商——阿塔利亚——之间的关系。毫无疑问，海顿认为他决不会卷入这种尖锐的事实中（这让他不太体面），然而却有证据表明，当福斯特和朗曼的官司诉诸公堂时，身在伦敦的海顿曾被召作证人。

谱例XXIII—1：J. 海顿《三重奏》(Hob. XV：9，第一乐章)



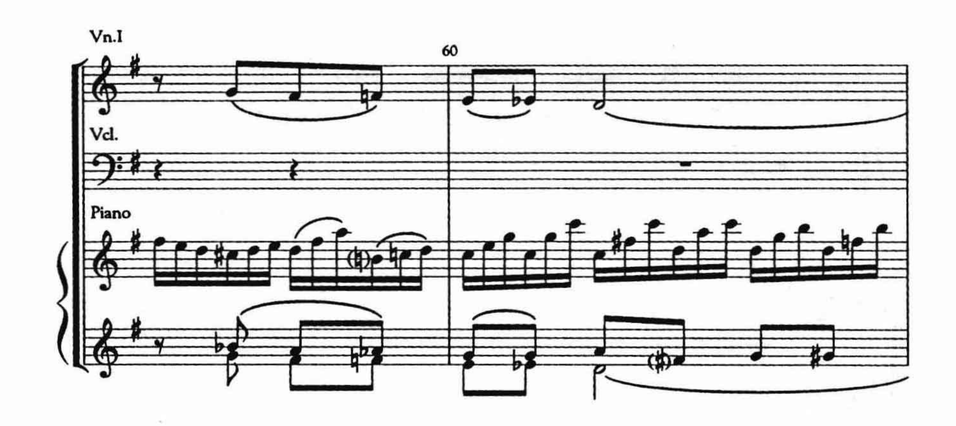
430
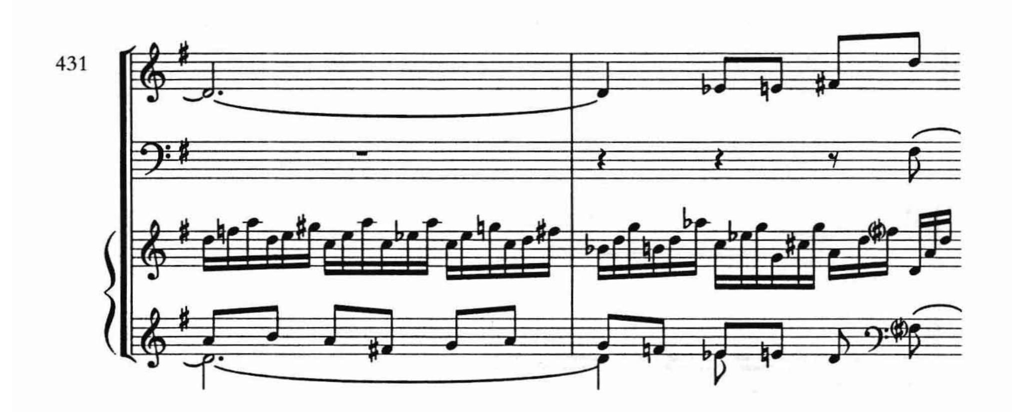
海顿敏感地意识到，带伴奏的奏鸣曲在音色方面仍有探索的余地，且在和

声方面也存在扩展的可能，他开始越来越多地使用持续音上的半音性经过和弦。这一探索在如下段落中显得尤为成功：
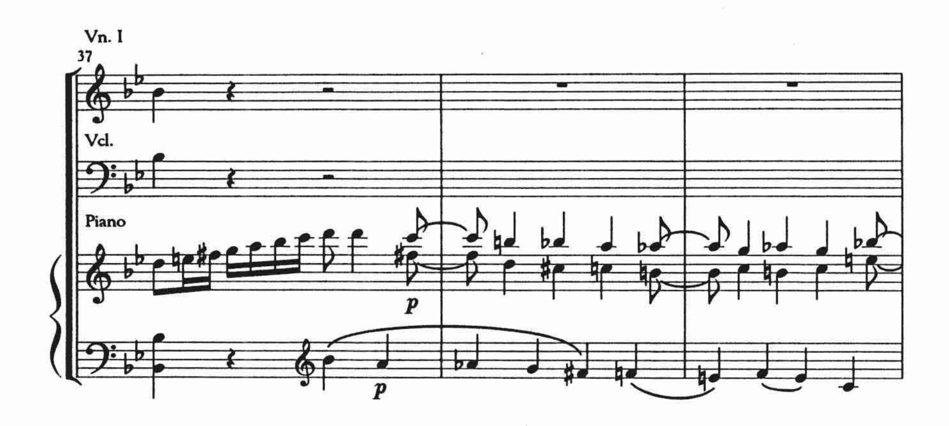
谱例XXIII—2：海顿的半音和声
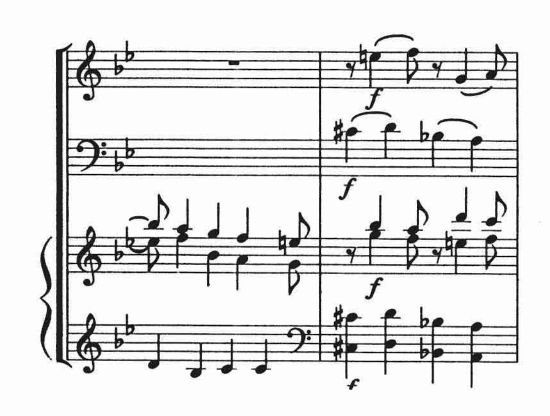
a.《三重奏》(Hob. XV : 5, 第一乐章)





b.《三重奏》(Hob. XV : 8, 第一乐章)





《C大调三重奏》(Hob. XV : 13; *ACM* 57)的第二乐章(也是末乐章)只有一个主题,乐器配置属于常规类型,但海顿对结构的处理却非常慎重且富有创意。呈示部手法老练,较显平常,意外之处仅在于:第34小节猛然出现了A小调,并向G大调过渡,G大调在第44小节得以确立。G大调刚刚确立,便迅速转到了G小调,且从第52小节起,低声部开始做半音下行,从G音一直到D音。演奏者/聆听者在呈示部里可能会忽略这些事件,但在中部、再现部以及尾声部分,它们必会显得很有效果。中部的开头令人惊讶,因为在G大调终止式之后紧接着便转到了A小调,随后的二十个小节经历了多次转调。至第120小节处,A小调在持续的E音上得以确立。显然,第120—126小节 432

与第138—144小节是精确对应关系，不过第二次是发生在持续的B音上，调性为E大调。然而这两个段落都共同导向了一个F大三和弦（分别在第128和144小节）。第一个F和弦出现于低声部缓慢做半音阶上行（E—B）时，听起来像个Ⅵ♭级和弦；第二个F和弦出现得很突然，是从E和弦滑到了它的降二级和弦上（那波里和弦，十八世纪末音乐语汇中最有效果的一个和弦）的时候。（在第二个F大和弦出现时，整齐的附点节奏增强了这个那波里和弦的情感效应。）

再现部随即出现，从E小调返回了C大调，不过海顿觉得调性的安排有欠平衡。由于中段主要是以A大调和E大调——即升号方向的第三和四个调——为中心的，所以此刻必须向降号方向转变，以维持平衡，第176—196小节便转向了E♭大调（降号方向的第三个调）。从第187小节开始，低声部向上的半音进行（从E♭—A♭）与第127—138小节的进行类似，只是低了半个音级 。A♭音上建立的增六度把调性带回了主调。为了防止听者感觉靠围绕五度循环得来的平衡感不够成比例，海顿在尾声处（第231—242小节）又加了一个段落——该段落建立在A♭大调（位于主调下方的第四个调，正如E大调处于主调上方第四个调一样），之后这个调作为C大调的降六级与之相协调。这种结构布局和调性设计在他1780年代的作品中越发多见，海顿以如此严谨的方式写作带伴奏的奏鸣曲，这表明他对这一体裁形式格外重视。而在他的独奏键盘奏鸣曲中，却找不到与此相应的例子了。

弦乐四重奏
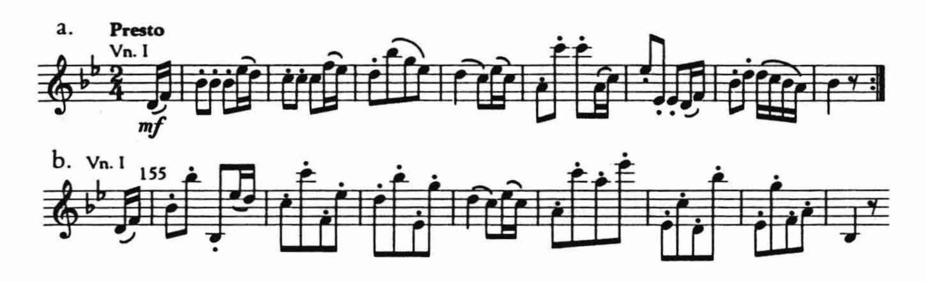
1780年代，海顿重又回到了弦乐四重奏领域。在Op. 20（出版于1772年）与Op. 33四重奏（包含六首Hob. Ⅲ : 37—42; 1781）之间，他没有涉及这个领域，433 之后的1785年，则诞生了Op. 42（Hob. Ⅲ : 43）的一首、Op. 50的六首（Hob. Ⅲ : 44—49; 1787）、两组各含三首的Op. 54和Op. 55（Hob. Ⅲ : 57—62; 1788），以及包含六首的Op. 64（Hob. Ⅲ : 63—68; 1790）等弦乐四重奏。除了这些正常规格的作品外，海顿还写了一首四重奏改编曲——《基督临终七言》[The Seven

Last Words on the Cross]，包含七个接连的慢乐章，另有一个引子和一个快速的收束段，收束段出现的地震意象标示着基督之死。

海顿有两封信常被提到，一封写给一位亲王，另一封写给一位瑞士著述家，此二人均不曾与海顿谋面，海顿在信中试图说服他们以每组六个金币［ducat］的高价（预出版价）购买 Op. 33 手稿。[13] 海顿推销这部作品时说它们"以一种新而独特的方式写成，因为我有十年没写过此类作品了"。两封信的措辞如出一辙。"新颖性"在整个十八世纪都备受推崇，把某种东西说得"新而独特"，这并非只是海顿的喜好。许多著述家都想弄清楚 Op. 33 中所谓的"新而独特"的东西到底是什么：有人说其中没有什么新鲜元素，而另一些人则把他所认为的新鲜元素罗列成表。假如没有海顿那两封信留存下来，也许也就不会有论争了，因为没人否认，这些四重奏不如 Op. 20 那样宏大，其结构规模较小，乐思的姿态也较小，织体相对轻盈。不过有一点却已被公认，即，这组四重奏体现了一种新鲜的、不同于他过去音乐中的幽默感。[14]

海顿能敏锐地感觉到什么东西适宜和什么东西不宜，这是情感风格的一个方面，但他的幽默流露出某种智性因素，这些玩笑只对会心的听众有效。在 Op. 33 四重奏中有一种罕见于他人作品（除了 C. P. E. 巴赫）的憨态可掬的率真品质。《B♭大调四重奏》（Op. 33, No. 4; Hob. Ⅲ: 40）末乐章对曲调的变形处理，是这种憨厚品质的最佳体现。

谱例 XXⅢ—3：J. 海顿《四重奏》, Op. 33, No. 4, 第四乐章，海顿的幽默性情



13. 贝多芬在出售他的《庄严弥撒曲》时也使用了这种方式。

14. 只有 C. P. E. 巴赫（恰好也在这段时间）也在他的回旋曲里发展这种幽默风格。

434 在整个音乐史上，没有任何一部作品比 Op. 33, No. 4（Hob. Ⅲ：40; *ACM* 58）第一乐章更逗趣可笑，其中包含了从“诙谐”到“闹剧”的多种幽默效果。这个乐章短小轻快，共有八十九个小节，初看起来似乎有着妥当的布局比例。显然，第一个乐句包含一个长音，其和声配置是从不协和解决到协和，随后这一效果被着意强调。海顿在音阶的不同音级上以不同方式持续重复着这个进行，使听者摸不着头脑，这正是该乐章的机智之处。这种迷乱在第 51 小节被强化，此时的再现比预想的要早。在这个仅有八十九个小节的乐章里，与开头音型（以弱起的第三拍开始，因此记作：0 ：3）直接相关的地方（小节数）有：2 ：3、31 ：3、33 ：3、48 ：3、50 ：3、51 ：3、53 ：3、76 ：3、78 ：3、85 ：3；关系不太直接但也不会被误判的地方有：13 ：3、17 ：3、18 ：3、19 ：3、20 ：3、64 ：1、65 ：1、66 ：3、67 ：3、68 ：3；对应关系总计发生了二十次，或者说平均每四个小节就有一次。其中唯一与开头没有关联的元素是第 26—30 及第 80—84 小节的结束主题。该乐章还有另一个机智之处，是再现部里对结构的调整，呈示部里的那个回音（它位于两个八分音符之前，即第 4 小节的第四拍处）在持续音（第 71—75 小节）上作了变化和扩展。
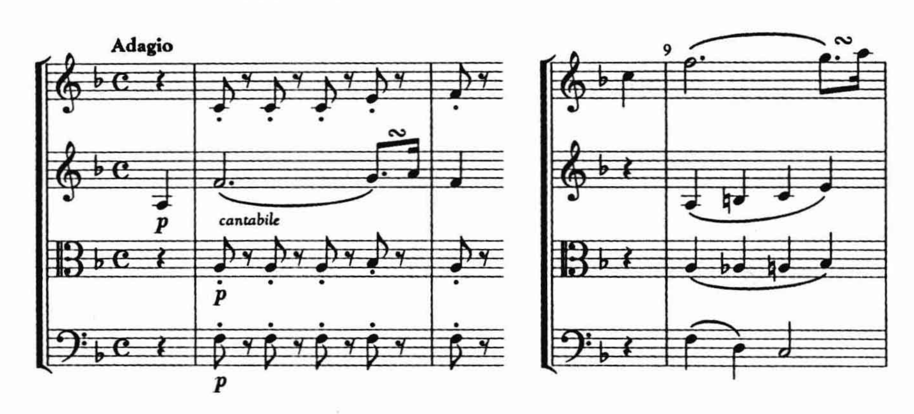
大提琴是这个乐章里最幽默的闹剧式角色。出于平衡的考虑，而对开头乐句材料做了重复，这一点很容易察觉，而且也不难理解。第一个乐句的前一半共有八拍，后一半与前一半相对称。到了第 4 小节，所有乐器都改换了新的律动，这组律动的前一半长六拍，后一半也以类似的方式与前一半相对称。从第 7 小节的后一半起，是第三组前／后对称的律动，它的前一半在明确地导向收束，第 9 小节出现了所有乐器齐奏的 D 音。紧跟着的后一半本应在第 11 小节开始处作完满终止，比如：小提琴演奏 C C A A ｜ B♭，而大提琴则演奏低音线条 E♭E♭F F ｜ B♭来与旋律相配。但海顿却没这么做。而是先让所有乐器重复了前面一半的收束音调，随后再急切地（通过加强力度）进行到强奏的完满终止式，这个终止式后面紧跟了一次常规性的补充，先由所有乐器齐奏出 F 和 D 音，然后再于第 12 小节处做更肯定的终止。然而，扮演喜角儿的大提琴却没有加入终止的行列，它另外又奏了一次 F 和 D 音，因而完全破坏了收束的效果。在再现部的相应位置上（第 63 小节），呈示部里的转调部分被省略了，而且用以连接的不再是强奏的和弦（它原本收束于大提琴闯入之前的 B♭音上），而是变成了弱奏和弦（调

性在朝向 E♭转变）。大提琴（果断地将第一小提琴所奏的音作了颠倒，成为 A♭和 F）这次只是与第二小提琴声部构成了一个粗率且意外的增四度（犹如错音），甚至中提琴声部也被拉进了这个“错误”的陷阱中（持续了两个多小节）。大提琴和第二小提琴在节奏律动方面的变化（从“弱／强”变为“强／弱”），以及五个半小节之后大提琴与中提琴的全然交织，都是值得称道的妙笔。到该乐章结束时，闹剧效果已消失不再，大提琴已吸取了“教训”，没有再另外冒出几个音（两个 F♯和一个 D）来。

单独发表的《D 小调四重奏》（Op. 42）很可能是那份西班牙委约（请海顿写一组小型四重奏）的一部分，约作于 1784 年。有一个背景不应忘记：此时在西班牙活动的博凯里尼就习惯于把他的四重奏和五重奏分为两类：四重奏[*quartetti*]与小四重奏[*quartettini*]；五重奏[*quintetti*]与小五重奏[*quintettini*]。海顿为何没能完成这组四重奏，以及为何把提到的三乐章委约作品写成四乐章，这都不得而知。尽管我们不妨随意地猜测：之所以加个第四乐章是为了确保当他决定不完成这组作品时依然可将这一首卖掉。

1787 年初，海顿忙于改编《基督临终七言》，并着手创作一组新的包含六首的四重奏。可能在写到第四首时，海顿请求他的出版商把这组新四重奏题献给会演奏大提琴的普鲁士国王腓特烈 · 威廉二世，此人刚刚于 1786 年 8 月从叔父腓特烈大帝那里继得王位，而海顿则刚于前不久接受了这位国王赠与的一枚贵重的指环。令人奇怪的是，所有这些四重奏都没有表现出海顿想以宜人的大提琴旋律来奉承这位君王的意向。总之，这组四重奏以其稀薄的织体和简洁的结构而同 Op. 33 相像。在 Op. 50 的第一首中，海顿第一次使用了 2/2 拍上的“快板”[*Allegro*]，一个很容易被忽略的事实是，亨德尔去世时海顿方二十七岁，这种新风格标志着海顿已从古老的记谱习惯中脱离出来。也许听者还会感到，当海顿写到这组四重奏的第二首时，莫扎特的某些四重奏杰作的音响可能正萦绕于他的耳际，这首四重奏的慢乐章包含有不可思议的改换和声的段落（见谱例 XXIII—4）。正是借助这种改换和声的手法，十八世纪的音乐语言才显示出了深度以及“道破重大真理”的不凡潜能。

谱例XXⅢ—4：J. 海顿《四重奏》, Op. 50, No. 2, 对慢乐章和声的改写
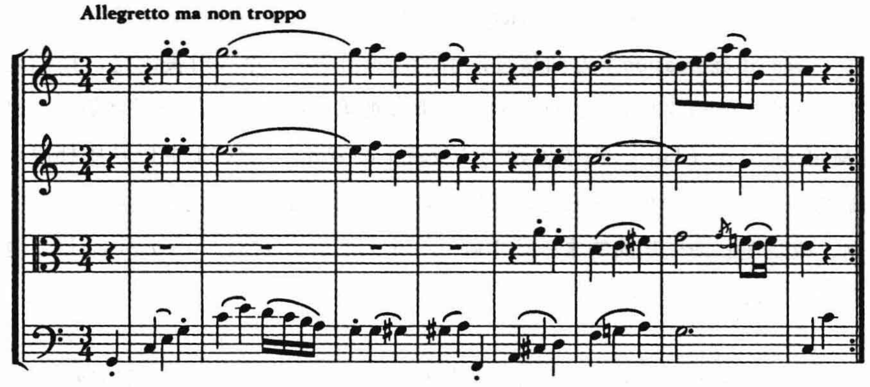


F♯小调的第四首以一个 6/8 拍的快板赋格作为末乐章（让人想到 Op. 20 四重奏），对位式的发展在持续了六十个小节之后，回到严整的和声性段落来做结束。

这十年所写的最后十二首四重奏——Opp. 54、55、64（Hob. Ⅲ：57—68）——全部题献给了约翰·托斯特。我们对此人所知甚少，不过他好像至少有两个职业：一是作为艾斯特哈兹宫廷乐队里的优秀小提琴手，二是作为批发商。第一项才能使他对室内乐产生了极大的兴趣；第二项才能使他能出得起钱来委托别人（至少有段时间他这么做）为自己写作大量的室内乐作品。前六首四重奏（Opp. 54、55）显示，海顿喜欢使大提琴以琶音形式从低音区走到高音区，这似乎是个新笔法，可以有效利用大提琴的两种音色个性。此外，在第二、第三首四重奏的慢乐章中，第一小提琴所用的"半即兴"[quasi-improvisatory] 风格也值得注意。Op. 54 的第二首已被认为是海顿所有四重奏中总体结构最不寻常的一首，因为它在合乎传统的第一乐章之后跟了个柔板（*ACM* 59）乐章，有批评家曾认为它属于"自由形式"[free-form]，但其实，它明确地有一个长八小节的根基，在此之上第一小提琴尽情地哀诉和哭泣，以粗犷的匈牙利吉普赛风格营造出即兴式的印象。这个八小节的基本单位被反复了四次，最后跟有三小节的尾声。随后是带三声中部的小步舞曲乐章，该乐章以强调增三和弦为特色，其音响效果在当时可谓独一无二。末乐章速度缓慢、蕴藏丰富，中间却

意外地嵌入了一段急板。

Op. 64 所含的各首四重奏均有极高的质量，如同前文所论的作品那样，它们也极富个性。很明显的是，这组四重奏中有两首是把小步舞曲乐章放在了慢乐章之前。无疑，海顿在四重奏中较少——相对交响曲而言——受“快速／慢速／小步舞曲／快速”这种传统乐章顺序的制约，而是更注意乐章之间的对比原则。例如，在作于 1780 年至海顿辞世之间的大约三十五首交响曲中，全无把小步舞曲置于第二乐章的例子，[15] 但在写于该时期的五十四首四重奏中，却有八首将小步舞曲放在了第二乐章。

谱例 XXIII—5：J. 海顿《四重奏》, Op. 64, No. 3, 小步舞曲乐章 437



海顿在这组四重奏中所进一步完善的方面包括：四声部之间的关系，各声部对整个织体的作用，以及对各声部角色的微妙处理。在 Op. 64 第五首(Hob. Ⅲ : 63) 的末乐章里，海顿以无穷动［*moto perpetuo*］的独奏风格来写作第一小提琴声部，后来却进入了一个二重赋格段，由此使声部平等的织体与独奏性的织体相协调，并使通俗风格与学究风格形成对比。谱例 XXIII—5 取自一首小步舞曲，从中可以看到海顿对乐器主动权的细致分配，很显然，先是由大提琴作为主导，

---

15. 海顿最后一次把小步舞曲设为第二乐章的交响曲作品是《第四十四交响曲》(Hob. Ⅰ : 44)，作于 1772 年之前的某个时候。

而在第八拍上，主导权则交给了小提琴声部（历经四拍），等等。另外还需注意，这组作品的慢乐章共同体现了海顿对变奏技术的依赖。

歌曲

海顿还出版过二十四首歌曲，它们被分为两组，第一组（包含十二首）出版于 1781 年，第二组出版于 1784 年。如莫扎特的大多数歌曲那样，这些作品都比较含蓄，记写在包含两行的谱表上，与十九世纪的艺术歌曲［Lied］没什么关系。海顿很满意这些作品，并在 1781 年 6 月 23 日写信给阿塔利亚出版公司，说“它们在多样性［variety］、淳朴性［naturalness］以及表情的轻松性［ease of expression］方面超过以前的所有作品”。令人沮丧的是，我们无法找到他先前的歌曲来与这些做对比。海顿把第一组歌曲题献给了克莱尔小姐［Mademoiselle Clair］，海顿称她为“我亲王的宠儿”。这些歌曲以其质朴得犹如民歌一般的旋律而令人着迷，其中有许多曲调非常适合作为慢乐章的变奏主题，或是他后期交响曲的末乐章主题。一个月后，在 1781 年的 7 月 20 日，他再次写信给阿塔利亚：

438

> 您可在冯·库尔兹伯克先生出版的弗莱伯特《利德曲集》［*Lieder*］中找到第 4、8、9 各首歌曲的歌词，假如您找不到的话，我将奉寄给您。这三首歌曲曾被乐长霍夫曼配过曲，不过，我们私下论之——谱写得一团糟。正是因为这个自负的人自以为只有他登上了帕纳索斯山［Mount Parnassus，古时被认为是太阳神和文艺女神们居住的灵地——译注］。并时时地以某种“高位”之姿来羞辱于我，所以我才特意也选了这三首利德来谱曲，以便向所谓的“高位”显示一些不同。不过这些言语仅限你我之间。
>
> ……我特别请求您，善良的先生，在出版前不要让任何人复制、演唱或以任何方式改动这些歌曲，因为我想在它们面世之后亲自在观众面前演唱它们。通过创作者亲自上场加以权威式的演绎，这些杰作将获得它们应有的尊严：这些仅仅是歌曲，但却不是霍夫曼的街头小曲，他的那些小曲没有思想，

没有表情，也更加没有旋律。[16]

第二组歌曲也同样美妙，但也许不如第一组纯真，用于总结的最后一首歌具有深沉的情绪，题为《在父亲坟墓旁》[*Auf meines Vaters Grab*]。1761 年时，海顿的父亲曾为能看到海顿身穿艾斯特哈齐的宫廷制服而感到欣喜，但 1765 年他已与世长辞。如果他能看到二十年后的海顿，又会如何呢？此时海顿已与艾斯特哈齐家族签署了待遇更为丰厚的新契约，并已赢得了国际声誉。

交响曲

这十年间海顿大约写有二十部交响曲，到这十年结束时，他已确立了最为成熟的风格。所有这些作品均有四个乐章：快速的第一乐章、慢乐章、带三声中部的小步舞曲乐章，以及快速的终曲乐章。他已不再写作教堂奏鸣曲式样的交响曲，而是越发地习惯于在交响曲的开头设置慢速的引子。国外对海顿交响曲的委约越来越多，且海顿在写作时，匠心所系的听众群体也越来越明确具体。这导致，艾斯特哈兹当地的环境和条件对海顿音乐创作的影响持续地在减小。下文所列的清单有助于我们认识这一点。

《第七十七交响曲》写于这十年间较早的时候，以其第四乐章那个严格的单主题奏鸣曲式著称，该乐章示范了海顿处理民歌的两种极端方式：要么只对其配以最简单的伴奏，要么是把它用作一个复杂的模仿主题或福克斯式的对位主题。[17]

我们知道，海顿与巴黎和伦敦的联系主要是通过跟出版商们的业务往来（他们找海顿，或是海顿找他们）而确立的。不过在 1784 年，他却接受了奥林匹克分会音乐会——一个与共济会相关的组织，是当时巴黎最大的音乐会举办机构（参见第 390 页）——总监的委约，创作了六首交响曲。海顿交响曲在巴黎持续受到欢迎的光景已有二十年，而日耳曼人的器乐在这个城市占据尊位的时间则

16. *Haydn Correspondence*, p. 31.
17. 这份乐谱可在 *Norton Anthology of Western Music* 中找到。

更长。奥林匹克分会音乐会的乐队是欧洲最为精良和庞大的乐团之一，比海顿所合作过的任何一个乐团都要好。在“第八十二”“至八十七”交响曲（从那时439 起到现在，它们一直被称为“巴黎”交响曲）中我们可以感到，音乐自身的深度和广度都更进了一步。这些交响曲的第一乐章仍有早些交响曲中的格斗感和紧凑感，不仅使用了他惯用的和弦与琶音，而且旋律材料比以往更加丰富。柔

序号	调	名称	日期	首次出版	写作对象
73	D大调	“狩猎”［La Chasse］	1780. 2	维也纳，1782	
74	E遵大调		1780. 1	伦敦，1781	
75			1779		
76	E遵大调		1782	巴黎，1783	
77	B遵大调		1782	伦敦，1784	
78	C小调		1782		
79	F大调		1783. 4		
80	D小调		1783. 4	维也纳，1785	
81	G大调		1783. 4		
82	C大调	“熊”［L'Ours］	1786		奥林匹克分会音乐会［TheConcert de laLoge Olympique］
83	G小调	“母鸡”［La Poule］	1785		
84	E遵大调		1786	维也纳，1787.12	
85	B遵大调	“皇后”［La Reine］	1785	巴黎，1788. 1	
86	D大调		1786		
87	A大调		1785		
88	G大调		1787	巴黎，1788	约翰·托斯特
89	F大调		1787		约翰·托斯特
90	C大调		1788		
91	E遵大调		1788	巴黎，1790	奥尼伯爵
92	G大调	“牛津”［Oxford］	1789		

板乐章越来越多地基于严肃的宗教性情，而过去他则是用基于民风主题且使用行板或更快速度的变奏性乐章。小步舞曲乐章的用法变化不大，但终曲却更多是基于流行曲调，而不再是基于以对位方式来处理的旋律标签或素材片段。

从“巴黎”交响曲的问世到这十年结束的期间，海顿至少还有五部完整的交响曲。“第八十八”和“第八十九”是为约翰 · 托斯特所作，后者将这些交响曲带至巴黎并卖给了那里的出版商。《第八十八交响曲》被公认为海顿最好的杰作之一，无疑也是最受欢迎的作品之一。这部作品或许比他的其他任何作品都更能显示：现代交响曲已不能再依靠齐奏的和弦、快速的音阶、震音，以及其他曾被交响曲所倚重的陈辞旧调了。及至 1780 年代中期，约翰 · 施塔米茨时代的交响曲风格已然绝响，因此，若继续使用老套手法写作将会被认为是老古板。

440

“第九十”至“第九十二”这三首交响曲可能是出自奥尼伯爵的委约，奥尼伯爵是贵族身份的巴黎乐迷，那套“巴黎”交响曲的委约可能也跟他有关。这三首交响曲最好地展示了海顿高超的配器才华，尤其是对木管乐器的运用。《第九十二交响曲》(“巴黎”交响曲之一）有个别称叫做“牛津”，因为海顿在接受牛津大学授予“荣誉博士”的仪式上选奏了这部作品。

协奏曲

尽管海顿并不指望成为任何一件乐器的演奏大师，但他会演奏的乐器却很多。他想成为音乐指导兼作曲家，而他主要使用的乐器媒介是管弦乐队。在他的时代，没有人比他更精通这件“乐器”。或许正是这个实际情况使得他的交响曲创作（具有夸张的幽默感和深刻的严肃性）可以源源不断，而协奏曲的创作——尽管也引人注目、充满魅力——却无论在数量上还是进取精神上都无法同他的交响曲相比。

《D 大调钢琴协奏曲》(Hob. XVIII : 11）的创作日期很难确定，最多只能说写于 1780 年代初。这部作品更接近于约翰 · 克里斯蒂安 · 巴赫的协奏曲，而不是莫扎特写于 1780 年代的那些协奏曲杰作，不过仍然具有个性，特别是回旋曲乐章，很能吸引观众。写于 1783 年的《D 大调大提琴协奏曲》(Hob. VII b : 2）或许

是海顿所有协奏曲中最炫技也最难驾驭的一部。这部作品为安东 · 克拉夫特（他是艾斯特哈兹乐队里的大提琴手）而作，是海顿协奏曲中唯一进入主流独奏乐器（钢琴、小提琴、大提琴）的保留曲目的作品。

1785（或 1786）年，海顿接受了他平生最奇特的一个委约：那不勒斯国王邀请海顿“为陛下创作三部供特制里拉琴［*lira organizzata*］演奏的协奏曲……第一首请用 C 大调，第二首用 F 大调，第三首用 G 大调。请注意使利都奈罗部分比您初期的协奏曲短些……”。所谓“特制里拉琴”其实是在常规的轮擦提琴［**hurdy-gurdy**］的基础上作了些技术改良，这位那不勒斯国王把这件冷僻的乐器学得很好。海顿共有五部双里拉琴协奏曲（**Hob. Ⅶh: 1—5**）留存下来，看得出他很认真地执行了这位国王的指令：这些作品更像是为九位演奏者而写的室内乐而不太像协奏曲，乐器配置大体贯穿了“成对”的原则：两把小提琴、两把中提琴、两支圆号、两把特制里拉琴、一把大提琴。海顿对这些乐器进行了多种多样的组合，不过最主要的手法是，各小组之间以纯粹室内乐的方式相互交谈，而且，如同他的室内乐作品一样，这些协奏曲也具有极其轻松宜人的音响和结构。

441

如果说“特制里拉琴”协奏曲来自一个奇怪的“委约”，那么 1785 年的另一个委约则为海顿赢得了一份奇怪的“报偿”。海顿在那一年应央为加迪兹教堂的斋戒仪式写作音乐。仪式当中，执行主教将念诵基督（在十字架上）临终七言的第一言，并会在如下一句话——“Father, forgive them for they know not what they do”［天父啊，原谅他们，他们不知道自己做了些什么］——上发表训诫，然后他将匍



使用中的“特制里拉琴”。这种乐器的优点在于操作简易。华托［Watteau］所绘《演奏轮擦提琴的绅士》。（巴伯美艺术学会收藏）

匐于祭坛之前。他们请海顿创作七个慢速乐章用于主教匍匐期间演奏，每个乐章须长约十分钟。海顿克服了巨大的困难，终于完成了这些乐章，以及一个导引段落和一个名曰“地震”[*Terremoto*]的终曲，终曲紧接在第七言（即最后一句话）——“Into Thy hand, O Lord, I commend my spirit”[噢上帝，我把灵魂交于您的双手]——之后。海顿在写作这些乐队“奏鸣曲”（海顿如是称）的过程中深受触动（他有着坚定的信仰），而这些乐章实际上也广受欢迎。海顿本人曾多次对它们加以改编，有弦乐四重奏版本，合唱与乐队版本，而且还可能有钢琴版本。学者们已经注意到：442 在海顿履行了这个委约之后，他的器乐创作越来越具有深刻性和精神性。他所收到的报偿也别具特色：加迪兹教堂寄了一个小盒子给他，打开后海顿纳闷地看到了一个巧克力蛋糕。他懊恼地切开蛋糕，发现里面全是金币。[18]

歌剧

海顿的歌剧创作丝毫没有松懈，这十年间他为艾斯特哈兹剧院写了三部歌剧。第一部名叫《忠诚有赏》[*La fedeltà premiata*]，是一部谐歌剧 [*dramma giocoso*]，为庆祝新剧场的落成而作（原剧场毁于 1779 年的火灾，新剧场的建设经历了重重困难）。这部歌剧完成于 1780 年，翌年首演，其脚本情节太过复杂而难于理解。角色包括四男四女，其中一对是严肃性的恋人，他们的忠诚在经过严峻的考验之后得到了回报。这部歌剧充分利用了戏剧性的反讽（在这种情况下，观众们知道将会发生什么，而台上的人却并不知道）和多个喜剧角色（包括滑稽的胆小鬼，普罗谢托伯爵，自私的泼妇亚玛兰塔，贞洁女神狄安娜的祭司——想要得到亚玛兰塔）。

在某些方面，海顿的这部音乐比他早先的歌剧前进了一大步，不再是缺乏戏剧性（就结构而言）的、运动速率拖沓缓慢的大型咏叹调分曲样式。取而代之的是，开头的乐队引子短小凝练，再现性的曲式被用在了喜剧角色身上，严肃角色在紧张的时刻采用变化速度的咏叹调，花唱段无论在长度上还是数量上都有减缩。

---

18. Geiringer, *Haydn*, p. 78.

换言之，海顿开始对戏剧性因素（相对于纯音乐因素而言）投以更多的注意。在旋律写作和配器方面也有伟大的创新之处。例如，费莱诺的咏叹调“Se dei begli occhi tuoi”[你美丽的眼睛，第 30 分曲] 具有纯洁美妙的伴奏声部，该角色的带乐队伴奏的宣叙调（第 38 分曲 a）则具有感人至深的旋律，这些都值得引起注意。此外，本剧的配器也具有令人刮目的喜剧效果，例如，在患相思病的祭司的咏叹调（他在谈论牧场上公牛为争夺母牛的角斗）里，两支圆号接连嗥叫，妙趣横生。

与这些值得肯定的特色相对，这部歌剧对现代观众而言也有一些值得讨论的问题。海顿似乎缺乏这样一种风格意识，即，不善于在同一个场景中对严肃的恋人和喜剧性的恋人加以区分。由此，在某个具有戏剧性的时刻，海顿为正角儿希丽亚安排了一首优美的咏叹调，而后，被类似的紧张情境所激发，喜角儿亚玛兰塔也唱了一首咏叹调。海顿不但没有对这两个咏叹调进行区分，反而把亚玛兰塔的咏叹调写得更富美感也更令人感动。此外，当正角儿费莱诺以附点节奏开始他的热情咏叹调时，他所置身的那个情境却迫使我们认为他是个喜角儿。而莫扎特在这方面绝不会失误。

443

这部歌剧的调性布局也并非出自戏剧的要求，而是出自抽象的器乐观念。第一个终场最能说明这个问题。此前我曾提到海顿对下中音区域的偏爱（参见第 480 页）。这首终曲从 B$^\flat$大调上开始，然后以脚本的不同段落为线索，使用了如下图所示的丰富多变的速度和调性：

小节数	调 性	速 度	拍 号
1–101	B$^\flat$大调	十分活泼的快板 [*Vivace assai*]	4/4
102–133	G大调	柔板 [*Adagio*]	3/4
134–169	G小调	急板 [*Presto*]	2/4
170–304	E$^\flat$大调	急板 [*Presto*]	6/8
305–385	C大调	十分活泼的快板 [*Vivace assai*]	4/4
386–433	A$^\flat$大调	柔板 [*Adagio*]	2/2
434–512	G小调	急板 [*Presto*]	2/4
513–583	B$^\flat$大调	急板 [*Presto*]	4/4
584–653	G小调	活泼的快板 [*Vivace*]	3/4
654–822	B$^\flat$大调	急板 [*Presto*]	2/2

显然这些调性的选择是比较随意的，即使它们之间的衔接转换带有相当强烈的倾向性，且调性区域之间都有明确的分界线。但是这种布局缺乏有效的调性凝聚力，同样也缺乏如下一种感觉，即，以距离中心调的远近关系（围绕五度循环圈）来反映段落分量的轻重程度。不妨在上表所列的调性方案与莫扎特表现奥斯敏发怒时的调性布局之间做一番对比（见第 546 页）。

随后创作的《奥兰多 · 帕拉丁诺》[*Orlando Paladino*] 是一部英雄剧 [*a dramma eroicomico*]，其中杂糅了严肃性、喜剧性和英雄性三种因素，该剧于 1782 年在艾斯特哈兹剧场首演。其情节是关于奥兰多（他是查理大帝的侄子或外甥）对安洁莉卡——她与梅多罗相恋——的爱情。奥兰多的感情挫折使得他几近疯狂，并导致了精神错乱，后来被全能的女巫阿琪娜解救。阿琪娜借助魔力把他变成了石头，并借助遗忘川河水使他失去了记忆。

这是海顿的一部喜歌剧杰作，尽管其中的骑士（罗多蒙特与奥兰多）和女巫（阿琪娜）乃是正歌剧里常见的角色，在此剧中，他们不可能被处理得很严肃，海顿也不大可能动过这个念头。罗多蒙特——巴巴利国王——喜好自吹，幸亏他从未经受考验，海顿给他安排的第一首咏叹调使他听起来像莫扎特笔下那个 444 自负的巴托洛医生，他后来的表现也大抵没有改变这一印象。奥兰多拥有一个宏大的咏叹调，是对旧风格的戏仿，全然没有可信度。两个爱人——安洁莉卡（中国女王）和梅多罗——的形象与《忠诚有赏》的爱人角色完全一样。他们的音乐美妙无比，雕琢精细。尤丽拉与帕斯瓜尔分别是奥兰多的牧师和侍卫，这两个逗趣角色被塑造得非常生动，帕斯瓜尔在他的一个咏叹调里假装演奏小提琴，发出颤音，并以长时值的音符来模拟阉人歌手的嗓音（等），这是海顿所写的最逗趣的咏叹调之一。

不久后海顿亲自把对部歌剧做了改编，将它推向了艾斯特哈兹以外的歌剧市场，咏叹调的引子被彻底灵活化了，有的相当长，有的却省去不用。该剧中包含许多大量使用独白的带伴奏宣叙调。前两幕的终场都很精良，第一幕终场尤其值得注意，因为其调性转向了升号调方向。海顿在这部歌剧中再度广泛使用了广阔的和声语汇，并继续保持了偏爱向下中音区域转调的习惯。《奥兰多 · 帕拉丁诺》在当时获得了成功，然而到头来还是被遗忘了。不过仍然可以说，海顿的歌剧以其对喜剧性和诙谐性效果的描绘以及富于现代感的调性设计而独

树一帜。

445　海顿为艾斯特哈兹写的最后一部歌剧是《阿尔米达》[*Armida*]。作于1783年间，翌年二月首演，该剧据说很合尼古拉斯亲王的口味。海顿重新起用了旧的正歌剧风格，所以现代的批评准绳对它而言不如对喜歌剧那样适用，不过就音乐而言，通篇都有妙笔。这是一部正歌剧，故而海顿写了很多独唱（这体现在咏叹调里）和大量具有视觉效果的段落（气宇轩昂的士兵们身着全套制服，充当了重要的舞台陪衬）。由于在这些咏叹调中，海顿所更关注的是音乐上而非戏剧上的适当性，所有采用了篇幅长大的乐队引子 [introductory ritornello]，而且，也像往常那样在最后的利都奈罗之前设置了总结性的华彩段。花腔的使用是为了表现人声的独特光彩，这一现象无处不受爱戴，天才的歌手们在一边投入深情的同时，也可以明智地适度炫彩。在完成这部作品之后，海顿减少了针对艾斯特哈兹歌剧院的创作活动，而只写作供（排练他人歌剧时）



彼得罗·特拉瓦格利亚的一幅钢笔 — 铅笔画，《奥兰多·帕拉蒂诺》第一场的舞台布景，呈现的是荒无人烟的山地。（藏于赛切尼国家图书馆剧场陈列室，布达佩斯）

替换用的咏叹调。

教堂音乐

如往常一样，尽管海顿对上帝常抱颂赞之心，但这十年间他也只不过写了一部大型的教堂音乐而已，这就是《切伦西斯弥撒》(*Missa Cellensis*, Hob. XXII: 8; 1782)，他的下一部弥撒曲直到 1796 年方才问世。奥地利皇帝约瑟夫二世的部分改革措施旨在简化教堂的仪式用乐，以使所有的教堂活动简洁而合理，海顿很可能对这种限制仪式乐队的做法深觉厌恶，这远非他的期望。这部《切伦西斯弥撒》被构思为一部短小的实用弥撒，其中有很多辉煌的乐队效果。并没有多少证据显示海顿对这部作品投注了热情，相反，作品自身流露出少许的草率痕迹。“慈悲经” [*Kyrie*] 所包含的三个段落使用了同样的素材，在常规部位出现的赋格也多有敷衍应付之嫌，其素材是从作曲家本人的歌剧《月亮世界》中借来的。简言之，这部作品并未预示出海顿后来在弥撒曲领域所企及的高度。

第二十四章
最后的自由

446 海顿曾在1790年2月9日致冯·根岑格女士的信（前文已有引述）中对他不得不离开维也纳的舒坦境遇而返回艾斯特哈兹的命运表示哀叹。不到两个星期之后，发生了一件大事：亲王夫人玛利亚·伊丽莎白于2月25日逝世，这件事对尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王的整个宫廷机构影响重大。海顿须努力帮助亲王调解心绪。对此，他写道：

> 亲王夫人的辞世令亲王备受打击，我们必须竭尽全力使他脱离困苦。于是，在前三天的每个晚上，我都安排了较大型的不带歌唱的室内乐表演。可是，在第一晚的音乐会上，当可怜的亲王听到我那首《D大调上的亲切柔板》[Favorite Adagio in D]时竟是那样悲伤，以致我们花了很长时间用其他作品来转变他的情绪。
>
> 在第四天，我们上演了一部歌剧，第五天演了一部喜剧，之后，我们的剧场事务就恢复正常了……[1]

但是亲王已届七十六岁高龄，当度过了一个对海顿而言一定是沉闷无趣的夏季之后，海顿的这位故友兼赞助人，"伟大的"尼古拉斯，在卧病后不久的九月与世长辞了。嗣承家业的是他的儿子，保罗·安东，此人对音乐并不热衷。他一定为继承

---

1. *Haydn Correspondence*, pp. 98–99.

爵位做了一段时间的筹备，在他父亲辞世后的两天里，他几乎对所有的音乐／剧场机构都不闻不问。按照已故亲王的遗愿，海顿应拥有每年一千盾[gulden]的生活津贴，而且新亲王还维持了他年薪四百盾的名义待遇，免去了责任，并允许他接受其他雇约。海顿毫不迟疑地离开了艾斯特哈兹——无论出于何种意图他都该这么做，因为现在的他已不再是仆人，而是最终做回了自己的主人。

海顿在伦敦

当艾斯特哈齐亲王的死讯传到国外时，人们纷纷开始考虑雇请海顿的可能性。出于对新亲王的忠诚之心，海顿谢绝了格拉萨尔科维奇亲王——他的宫廷位于佩里斯堡［Pressburg，今日的布拉迪斯拉发］——为他预备的乐长职位，因为一旦如此，便只不过是继续从前的奴役岁月而已。约翰·彼得·萨罗蒙（1745—1815）是另一个听闻亲王死讯后积极采取行动的人。他是个德裔小提琴家兼剧团经理，侨居伦敦，曾函邀海顿造访那里。萨罗蒙当时正在欧洲旅游，闻讯后当即赶往维也纳。根据格利辛格的记述，接下来的故事是这样的： 447

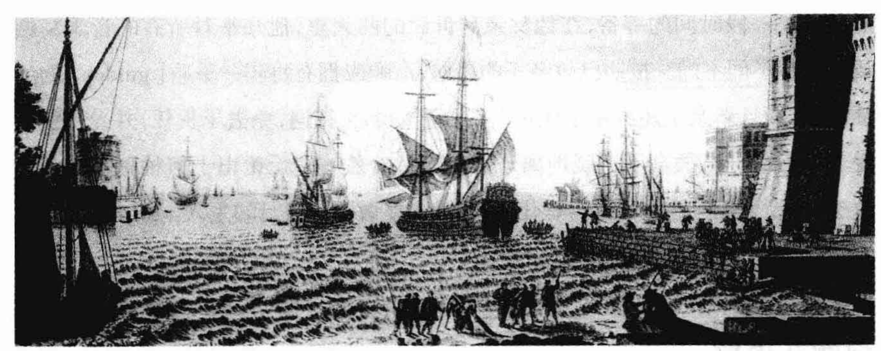
> 傍晚时有人敲响海顿的房门：萨罗蒙走了进来，张口便说"准备旅行吧！两个星期后和我去伦敦"。海顿开始反对这个提议，理由是他不懂英语，且没有旅行经验。不过这些顾虑很快就被抛诸脑后。双方商定：海顿将以三千盾作为酬劳写一部歌剧，且在他将要指挥的二十场音乐会中，每写一首新作便可获得一百盾的报酬。就这样，海顿被总共许诺了五千盾。只等他双脚踏上伦敦大地，这笔钱就会被存放……到维也纳。[2]

迪斯以另一种口吻描述了这个故事：

> ……有一天，意外地来了个陌生人，他走进房门，直言道，"我是来自伦敦

---

2. Griesinger, *op. cit*, p. 22.



法国北部的加来港口在1760年前的景象。“蒸汽时代”尚未抵达此地，海顿穿越这片海域依靠的是适宜的风力。（这幅画由巴黎的多蒙特出版）

的萨罗蒙，专程来接你。明天我们将商定一个协议。”[3]

安东亲王完全赞成海顿去伦敦，海顿接下来在维也纳的时间都忙于筹备此事。有许多时间是与莫扎特一起度过的，作为一个有着丰富巡旅经验的人，莫扎特在某个场合曾对海顿说：“你对这个世界所知太少，你会说的语言也如此之少”，海顿回答说：“我的语言却全世界都懂”。[4]迪斯补充道：

> 当海顿安置好……他的家眷后，他决定在1791年(应为1790年)的12月5日启程，萨罗蒙与他结伴。莫扎特在这一天里一直陪伴着他的这位朋友。他们一起吃午饭，临别时，莫扎特说：“这或许是我们今生的最后一次道别”。二人涌出热泪。海顿深受感动，他以为莫扎特担心自己的健康，他从未料到在接下来的那一年，无情的命运之神竟夺取了莫扎特的生命。[5]

448 海顿和萨罗蒙出发，旅经慕尼黑、波恩（萨罗蒙的出生地，海顿也在这里首次接触了贝多芬），然后到达加来，要在这里穿越海峡。他们绕过了巴黎（当

3. Dies, *op. cit.*, p. 119.
4. *Ibid.*, pp. 119–120.
5. *Ibid.*, p. 121.

时局面不稳），于 1791 年元旦抵达伦敦。于是，不到五十九岁的海顿，满怀愉快地投入了伦敦为他提供的另一番生活景象之中。

伦敦在当时是世界上最大最繁华的城市，不光有受过文化教养的贵族，也有广大生机勃勃的中产阶级（商人或其他从业者）。音乐生活更为丰富，而且可能比任何地方都更多彩，艺术家们云集此地，寻找良机。海顿到访时，伦敦有两家火爆竞争的歌剧院，以及若干家预订联票音乐会 [subscription series of concerts]，当然也包括萨罗蒙音乐会及其主要的竞争对手——职业音乐会 [Professional Concerts]。显然，在海顿到来之前，萨罗蒙并没有为他安排演出日程，不过萨罗蒙的行动之快令人赞叹，1791 年 1 月 15 日便发表了下述声明：

> **汉诺威广场。萨罗蒙先生**（原文中如此强调）敬告各位贵族和绅士：他计划在当前的演出季上举办**十二场预定音乐会**。第一场定于礼拜五，即未来二月份的第十一天，其后数场亦定于礼拜五。**海顿先生**将在每场音乐会上奉上一首新作，且他本人将在拨弦古钢琴旁指导音乐会的演出。
>
> 声乐和器乐演员的阵容都将是第一流的，至于曲目，将于未来数日公示。
>
> 预定联票的售价为五个几尼 [Guineas]，含十二场晚间音乐会，售票地点在培尔美尔 [Pall-Mall] 大街 36 号，洛克哈特先生 [Messrs. Lockhard] 处。
>
> 入场券只可在同性之间转让，女士转给女士，男士转给男士。[6]

从一开始，海顿就被纷纷来客围得水泄不通，以至（据他所言）在第一天晚上他就不得不搬到一处更大的住所。在 1 月 18 日，他出席了庆祝女王生日的宫廷舞会，449 并接到了来自威尔士亲王——尽管他未能亲临——的致意。他在伦敦的前途就此被注定了！这位亲王（他会拉大提琴）是职业音乐会（一个很有实力的音乐组织）的赞助人，但后来他也在许多场合里与海顿一起演奏音乐。职业音乐会赠送给海顿一个镶有他名字的象牙盘，并允许他免费出席他们举办的所有音乐会，这些经历都给海顿留下了深刻的印象。海顿告诉格利辛格：在维也纳从不会有人以如此礼貌周到的态度对他。

---

6. 这份告示被引录于 Landon, *Haydn*, Ⅲ, pp. 43 and 49.

几经拖延之后，海顿—萨罗蒙的首场音乐会终于在1791年的3月11日开演了，下列告示可为凭证：

汉诺威广场。萨罗蒙先生敬告各位贵族和绅士：他的音乐会将于3月11日(下个礼拜五)准时开演，此后的每场均定于礼拜五。

上半场

序曲——罗塞蒂[Rosetti]

歌曲——塔亚纳先生[Sig(nor) Tajana]

双簧管协奏曲——哈林顿先生[Mr. Harrington]

小提琴协奏曲——高瑟罗夫人[Madame Gautherot]，维奥蒂作曲

宣叙调与咏叹调——大卫先生[Signor David]，路西[Rusi]作曲

下半场

新作的壮丽序曲——海顿

宣叙调与咏叹调——斯托雷斯夫人[Signora Storace]

为踏板竖琴和现代钢琴而作的协奏式交响曲[Concertante]——克伦普霍尔兹夫人与杜赛克先生[Madame Krumpholz & Mr. Dusseck]，杜赛克先生作曲

回旋曲——大卫先生，安德洛斯[Andreozzi]作曲

全套小品——科泽鲁赫[(Kozeluck)原文拼写如此]

海顿先生将演奏拨弦古钢琴

乐队指导：**萨罗蒙先生**

入场券依照常规可同性转让，女士只能转给女士，男士只能转给男士。

女士的入场券为绿色，男士的为黑色。

购票者要特别告知车夫在街道上的侧门接送来宾，马车停靠时须朝向广场。

广场上的正门只供单骑轻便马车出入。

在接下来的三个月里，除了一个星期的休息时间外，海顿都在排练乐队，并每周在拨弦古钢琴旁指挥一场音乐会。这些音乐会，如上面的告示所示，并没有选用太

多海顿的作品，而是旨在吸引趣味不同的各色观众。因此，每场音乐会都混杂着广为传唱的歌剧选曲、新的交响曲和协奏曲、新的室内乐以及当时的流行歌曲。

海顿写于伦敦期间的那部歌剧，因为剧场困难的缘故未能上演，但这并没有使海顿太过失望。他已经领到了报酬，没有经济损失，也没有浪费时间来排 450 练这部作品。

对海顿而言，最重要的一件事情是，他出席了 1791 年 5 月的亨德尔音乐节。亨德尔的百年诞辰庆典已于 1784 年举办过，获得了巨大的成功，这个音乐节成了一个长效机制，1785、1786、1787 各年均有举办，至 1791 年已是第五届。那是一次辉煌壮丽、令人难忘的盛会，在威斯敏斯特大教堂里，国王与王后身着朝服出席。据说当时有一千零六十八名表演者参加。这次经历给海顿留下了极为深刻的印象，一年后他目睹了圣保罗大教堂［St. Paul's Cathedral］的一次庆典，对此他有笔录如下：

> 在圣灵降临节［Pentecost］的前八天里，我听见了四千名慈善童声在圣保罗大教堂内唱着如下所附的旋律。有一个表演者示范速度。在我平生之中从未有音乐以这般的虔诚和无邪令我感动如此……[7]（后面附上了海顿所笔录的旋律）

海顿被牛津大学授以荣誉。1791 年 7 月 1 日，在伯尼博士的力谏之下，牛津大学授予了作曲家海顿“荣誉音乐博士”［honorary Doctorate of Music］头衔，尽管海顿对他的传记作者说身着学位袍令他感到很不自在，但他还是把他在英国所获的许多成功以及他在富豪家里所受的款待归因于获得了这个学位。后来的某个时候，他曾对他的第四任亲王——傲慢的尼古拉斯——说：跟一个牛津大学的音乐博士交谈时不应该使用对待仆人的口吻。从那以后，他便开始享受“冯 · 海顿先生”［Herr von Haydn］这种规格的礼貌。

海顿与萨罗蒙的音乐会获得了成功，鉴此，萨罗蒙音乐会的竞争对手——职业音乐会——开始主动拉拢海顿入伙，并敦促他撕毁已与萨罗蒙签订的旧合约。

---

7. *Haydn Correspondence*, p. 261.

尽管他们摆出了丰厚的薪金待遇，但海顿还是谢绝了，于是这些心愿未遂的人们发起了一场运动以削弱海顿的公众地位。特别是，他们宣称，这位老人已经写不动了（事实上海顿的朋友们也都坦然地担心他的灵感和创造力还能持续多久），在下一个演出季上，他们将邀请伊格纳兹 · 普雷耶尔加盟（此人曾是海顿的学生），来为每场音乐会提供一首新作。结果是，普雷耶尔携带大量新作来到伦敦，使海顿陷入了重重压力之中，不过海顿有能力应付挑战。后来他和普雷耶尔一同走入剧场观看演出，如昔日那般友好。这个年轻人没能成功地将海顿和萨罗蒙音乐会驱离公众的视线，发起挑战的职业音乐会终于在 1793 年溃败解散。

1792 年 3 月 23 日的音乐会首次演出了海顿的《第九十四“惊愕”交响曲》，451 该曲自问世以来就一直是他最受欢迎的交响曲之一。“惊愕”这一别称是来自慢乐章里突然爆发的“特强”[*fortissimo*]和弦。格利辛格记录了如下趣事：

> 我有一次打趣地问他，行板乐章里的隆隆鼓声是否当真为了唤醒音乐会场上的昏然入睡者。“不！”，海顿回答说，“我的用意在于出奇制胜，以使我的学生普雷耶尔——他当时受雇于伦敦的一个乐团(1792)，他们的音乐会比我的早一个礼拜上演——超不过我”。这首交响曲的第一个快板乐章已经赢得了



海顿肖像：乔治 · 当斯于1794年所作的铅笔画。当斯的肖像画以描摹逼真著称。（藏于维也纳市历史博物馆）

满堂彩，但这种热情直到行板乐章的隆隆鼓声处才达至顶峰。再来一次！再来一次！众口一词，欢呼不断。普雷耶尔本人也对我的这个乐思表示称赞。[8]

这一年的稍后，海顿邂逅了皇家天文学家威廉·赫舍尔，此人在转向天文学领域之前是个双簧管演奏员。赫舍尔的望远镜给海顿留下了深刻的印象，有人怀疑，海顿与赫舍尔的谈话是否启发了他在《创世纪》中"表现混沌景象"的想法。

在海顿遇到的众多名人当中，还有解剖学家、外科医生兼教师约翰·亨特，他的妻子安妮对作曲家海顿仰慕有加，她写的一些诗篇被海顿谱成了歌曲。海顿多年来被鼻息肉症所苦，在将要离开英国的1792年七月末，他在伦敦遭遇了一件事，迪斯记述道： 452

海顿已接受过好几次切除鼻息肉的外科手术，甚至在经过著名的布莱比拉［Brambilla］医生亲自操刀、切除了一小片鼻骨之后，仍未能痊愈。

海顿在伦敦邂逅了著名的外科医生亨特。"一个男人"，海顿说，"几乎每天都要实施外科手术，并总能成功。他检查了我的鼻息肉，并有心使我摆脱此症。我半推半就，不过手术推后了，最后我甚至忘了这回事。在我即将动身离开伦敦之前，亨特先生差人请我速去见他。我去了，问候之后，几个壮汉进到房里，七手八脚将我按到一把椅子上。我大声喊叫，狂踢乱打，直到手脚能自由动弹为止，我对亨特先生——他已全副武装站在手术台前——说我不做手术。他对我的固执表示惊讶，似乎为我不肯给他妙手回春的机会而感到遗憾。我推托说我赶时间（因为马上要启程离开），遂与之道别。"[9]

这次遭遇并没有妨碍他和亨特一家的友谊，在海顿重访伦敦期间，他仍不时地与他们接触。

---

8. Griesinger, *op. cit.*, p. 33.
9. Dies, *op. cit.*, pp. 151–152.

返归维也纳

海顿在离开伦敦的大约四个礼拜后（七月末）返抵维也纳。旅途经过了波恩，可能在那儿他安排了贝多芬跟随自己到维也纳学习，还可能安排次年同他一起重返伦敦，因为按照合约规定，海顿需要再返伦敦。海顿返抵维也纳时不太有人知道，他迅速回到那个相当不起眼的住所安身，无疑，他想在那儿休养生息。

他预计在 1793 年 1 月初重访伦敦，但不知为何又没去。可能他需要时间来编选和整理作品。玛丽安娜 · 冯 · 根岑格在三十九岁时早逝可能是延误他行程的重要因素之一，这位女士是海顿亲密的朋友和笔友，为海顿在维也纳提供了第二个家。在海顿生活中出现的众多女性中，她是最受海顿钟爱的，尽管她有幸福的婚姻。另一个因素可能是，彼得罗 · 波尔泽利介入了海顿的家庭事务，此人是海顿的学生，也是路易吉亚 · 波尔泽利的儿子（也许正是和海顿所生）。总之，直到翌年（1794 年）1 月，海顿才再次踏上了赴往伦敦的旅途。他的第三任亲王保罗 · 安东不希望海顿离开，尽管他没给海顿安排什么特殊任务。迪斯说是因为亲王认为海顿所拥有的名声和财富已经足够。不过后来亲王做出了让步，于是在 1794 年 1 月 19 日，又一轮长途跋涉开始了。而就在海顿启程后的第三天，保罗 · 安东亲王骤然逝世了。

453

重访伦敦

海顿在伦敦演出季的首场音乐会于 1794 年 2 月 10 日开场，似乎难以置信，这才是他到达后的第六天，其余各场均相隔一个礼拜。这是民族危机的时代，爱国运动汹涌澎湃，席卷英国。同法兰西之间的战争（一直持续到 1814 年的“滑铁卢”战役）才刚开始。海顿的思想偏向哪一方是毫无疑问的。作为一个对既有秩序的坚决维护者，海顿对 1793 年法王路易十六被处决一事所感到的只有惊恐。原来的奥地利公主玛丽-安托瓦内特，后来的法国王后，也于同一年的稍后跟随丈夫走上断头台，这似乎代表着世界上最美好和最坚固的事物的崩溃。海顿一定受到了这种爱国情怀的感染，广被传唱的国歌“天佑吾王，伟大的乔治！”

[God Save Great George, our King] 对他激励至深，他下决心要为自己的皇帝谱写一首类似的歌曲，当返回奥地利后，他果然这么做了。

1795 年，当下一轮萨罗蒙系列音乐会正要通告时，承办方却给赞助人致函说不能够再继续合作了，并对赞助人、海顿、维奥蒂及其他职业音乐家们过去的支持表示感谢。由于新场地定在了国王剧院（即亨德尔昔日所在的歌剧院），所以这些音乐会都改换成了“歌剧音乐会”。乐团由之前解散的“职业音乐会”旧部和海顿—萨罗蒙音乐会的精英们联合组成。

海顿被正式引荐给了英国的国王和王后，此后海顿与皇室的关系越发亲密，格利辛格对此描述如下：

> 一天晚上，海顿在王后面前演奏钢琴，弹了许久之后，国王（他通常是说德语）说他知道海顿曾是个不错的歌手，并很想听他唱一些德语歌曲。海顿指着自己小指的一个关节说道：“陛下，我的嗓音如今还比不上它大呢”。国王笑了起来，然后海顿演唱了他的歌曲《我是个痴情恋人》[*Ich bin der verliebteste*]。
>
> 国王和王后希望他留在英国。“夏季可以为你在温莎安排一处住所”，王后说，“这样的话”，她探身看向国王，“我们就能面对面地演奏音乐了”。“啊！”，国王回答说，“海顿是个善良而忠诚的日耳曼绅士，我不会勉强于他”。海顿回答说：“维持这一美誉是我莫大的荣耀”。虽经反复劝说（劝他留在英国），海顿依然谢绝，说自己对艾斯特哈齐亲王心怀感激，不能任意而为，况且，他也不能永远地同祖国和妻子分离。国王建议他召来妻子，海顿说：“她连多瑙河都不想穿越，更别说漂洋过海了”。海顿始终不为所动，他认为即便他真那么做了，也不能从国王那里得到什么。说起皇室，只有约克公爵夫人出席了海顿的慈善音乐会，并寄了五十个几尼给他。[10]

454

很难猜出海顿为什么不选择留在英国。他在维也纳已没有什么事务，而且他一定知道，拒绝国王与王后的强烈请求很可能会冒犯他们。海顿和莫扎特都

---

10. Griesinger, *op. cit.*, p. 35.

曾遭遇过不喜欢自己音乐的君王，值得思考，《四季》最初在英国所受的冷遇是否跟海顿拒绝在那里定居直接相关？或许是奥匈帝国那些贫穷的亲戚朋友们在召唤海顿回去，那里有海顿的两个弟弟、一大堆侄子侄女和朋友，这些人在海顿心中占有重要地位，以至于他在遗嘱中对他们均有遗赠。也或许是海顿不忍拒绝第四任亲王尼古拉斯二世的诏命，亲王召他回去重新经营艾斯特哈齐的音乐机构。然而不论出于何种原因，总之在1795年的8月，海顿载着丰富的记忆、丰硕的作品以及清唱剧《四季》[*The Seasons*] 的脚本，离开了英国。格利辛格说：

> 海顿认为他在英国的岁月是他一生中最幸福的时光。那是一个为他敞开的新世界，他在那里备受尊重，并取得了可使他晚年无忧的丰厚利润；因为在1790年时，他的个人资产还不足两千盾[gulden]。
>
> 在他旅居英国的三年时间里，他大约赚取了两万四千盾，其中约有九千盾被用于旅途、赞助或其他开支。[11]

海顿重返维也纳时，贝多芬也正值他创作生涯中的维也纳时期，此间他写出了早期的三重奏（Op. 1）和钢琴奏鸣曲（Op. 2）。

最后的归来

455 海顿返回维也纳后所侍奉的亲王是个难于相处且自负骄横的人。1795年时这位亲王三十岁，他的主要兴趣是视觉艺术和剧场艺术。在音乐方面，他除了喜欢旧式的教堂音乐之外少有其他。他如此尊贵，以至拿破仑曾建议他当匈牙利国王，但他不为所动，依然忠于他的皇帝，这很能说明他的为人。他的作为行径像个士兵和风流公子，使艾斯特哈齐家族的巨额财富耗散甚多。

---

11. *Ibid.*, pp. 23 and 35.

在海顿眼里,这个赞助人不善同情且傲慢自大。不过海顿的职责仍相对轻松，最初只是重建他的音乐机构，他在艾斯特哈兹所耗费的精力较少，而更多的心思是在维也纳和艾森施塔特。在十八世纪的最后几年里，海顿与日耳曼和奥地利的许多贵族家庭发展了密切的关系，这个职务带给他的最大好处是，他有时间来投入自己喜欢的创作。海顿的愿望之一是再度把他的名作《基督临终七言》改编成合唱队和乐队版本，他请了戈特弗里德 · 凡 · 斯韦登男爵（ 1733—1803 ）来为这部作品的系列慢乐章写作歌词，后来的《创世纪》[*The Creation*] 和《四季》的歌词，也是由这位男爵所作。

凡 · 斯韦登男爵在 1780 年代至十九世纪期间的维也纳音乐生活中是个显要人物，与海顿、莫扎特和贝多芬都打过交道。他接受过作为外交官的教育，并曾以其外交才能被派往柏林和伦敦。在柏林，他与巴赫的信徒们有过接触；在伦敦，他经历了亨德尔音乐演奏热潮的初期阶段以及这个传统的成长过程；当于 1777 年返回维也纳后，他建立了自己的“星期天音乐会”[Sunday musicales] 制度，来推广巴赫与亨德尔的音乐，在此过程中，作为器乐演奏者和改编者的莫扎特发挥了重要作用。(莫扎特不仅对《弥赛亚》[Messiah]、《阿西斯与加拉蒂亚》[*Acis and Galatea*] 和《亚历山大的宴会》[*Alexander's Feast*] 重新进行了配器，而且还把巴赫的一些赋格曲改编成了弦乐四重奏和三重奏。) 劝告莫扎特的遗孀不必花费太多钱财（此为当前所亟需）为丈夫举行排场葬礼的也正是这位凡 · 斯韦登男爵。此外，他还是个业余的交响乐作曲家，贝多芬的《第一交响曲》就是题献给他的。

这位男爵曾被描述为一个倔强的人，不过他为贝多芬——贝多芬演奏的巴赫赋格曲深令男爵欢欣——安排的邀请却流露出几分可爱。在 1790 年代，六十岁的凡 · 斯韦登男爵在给时年二十岁的贝多芬的信中说：

> 致阿斯特尔巷 [Alstergasse] 45 号的贝多芬先生与李希诺夫斯基亲王。如果不致打扰,诚邀二位于下周三晚八点三十分光临我家,可把你们的睡帽装在包里随身带来。请速回复。斯韦登。[12]

---

12. Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Beethoven* （Princeton, 1964） I, p. 161.



戈特弗里德·凡·斯韦登男爵：一个固执武断的人。当跟海顿一起合作时，他一定就是这幅神态。

这位男爵就是海顿在两项计划中与之合作密切的人，这两项计划在随后的五年里耗费了海顿大量的精力。在莫扎特那里，我们看到的是一个压制他脚本作者的作曲家；而在凡·斯韦登男爵这里，我们看到的是一个想要欺负作曲家的脚本作者。这位男爵相信自己对文字和音乐的理念是正确的，而且是最佳的，海顿的工作就是要把他（男爵）的理念付诸实现。海顿尽管善于跟难缠的人打交道，不过他发觉争吵只能令人疲惫，尤其是在合作《四季》期间。或许更令他烦恼的是凡·斯韦登男爵对《创世纪》的所有权所持的态度——男爵似乎以为他是这部作品的唯一作者。

456

1796 年间，海顿一边在起草《创世纪》，一边还在忙着写其他作品，这一年他完成了著名的小号协奏曲、四首钢琴三重奏，以及最初的两首弥撒曲，弥撒曲是为庆祝亲王夫人玛丽·赫尔莫尼吉尔德的命名日而作，这位女士是尼古拉斯二世的夫人、海顿忠诚的仰慕者。

在接下来的 1797 年，《创世纪》的写作占去了海顿更多的精力，以至他把其他作品都撇在了一边。为了便于会面，海顿甚至在维也纳靠近凡·斯韦登男爵住所的地方临时租借了房子。虽然这部清唱剧的创作过程并不顺利，不过这却是海顿最受欢迎的一部作品，获得了几百万连海顿是谁都不大知道的听众们的承认。

很有可能是海顿自己萌生了写一首奥地利国歌的念头，因为我们知道，此类作品及其爱国情怀曾令海顿那样地印象深刻。不过，关于这一动机的来源还有其他说法：一种说法是，海顿把这个念头告诉了凡 · 斯韦登男爵，这位男爵后来又告诉了下奥地利州的州长索劳伯爵，这位伯爵当时已经写好了用于这个意图的诗篇。索劳伯爵的另一种说法比较简短，他略去了海顿和凡 · 斯韦登男爵 457 的贡献，声称这个主意是他自己想出来的。无论这个念头的来历到底如何，总之，奥地利政府有令，在皇帝诞辰的那天（1797 年 2 月 12 日）所有的剧院都必须演唱海顿所写的这首赞歌。这项计划实现得尽善尽美，《上帝保佑弗朗茨陛下》[*Gott erhälte Franz den Kaiser*] 成了无论何时都堪称最坚固的音乐大厦。同样完成于这一年中期的还有 Op. 76 的六首弦乐四重奏，题献给了约瑟夫 · 艾尔多迪伯爵。这组作品中有好几首大约是在 1796 年就已完成的，不过直到 1799 年才出版，因为这些作品需要供艾尔多迪伯爵专用一段时间。在 1797 年的其余时间里，海顿继续创作《创世纪》。

这一年的稍后，海顿成为音乐家协会的荣誉会员，他曾在 1778 年申请加入该组织，以求自己和妻子能从中获得生活保障，为此，该组织要求他提交大量的作品作为随时加入的条件。不用说，当海顿拒绝这个条件时，他的申请也就落空了。现在，所有的芥蒂都已清除，海顿的善意不究和自己的清唱剧演出为这个协会带来了巨大的利益。

海顿有着固定的工作习惯，根据别人——也许是他所信赖的秘书、抄谱员兼男仆约翰 · 艾斯勒（1769—1843）——对海顿作息规律的描述，迪斯作了如下记录：

> 在天暖的时节里，海顿在六点半醒来，立刻着手修面，直到七十三岁海顿都不让别人代劳此事。然后迅速穿戴整齐。如果在他着装时有学生在场，这个学生会在拨弦古钢琴上弹奏海顿布置给他的作业，如有错误会被指出，并会针对这些错误讲些理论，随后布置下节课将要解决的问题。

> 八点钟，海顿用早餐。之后马上坐到拨弦古钢琴旁开始即兴弹奏，直待找到满意的乐思为止，此时他会迅速把这些乐思记在纸上。这就是他作品的

第一份草稿。

十一点半是他的会客时间,或者出门散步、自行走访。

两点到三点是他的午餐时间。

午饭过后,他通常会花点时间来处理些琐碎的家务,或是到他的藏书室找本书阅读。

大约在下午四点钟,他重新回到音乐事务上来。拿出早晨的草稿继续谱写,大约要持续三到四个小时。

到了晚上八点,他常会出门,约九点左右回来,要么继续谱曲,要么找本书读,直到十点。十点是晚饭时间。海顿给自己定下规矩,晚餐除了酒和面包之外一概不要。只有在他邀请客人共进晚餐时才会破例。

458

用餐时他一般喜欢逗趣玩笑或是开心地交谈。

直到十一点半,海顿才就寝,他上了年纪之后睡得更晚。

冬天,他除了在早上推迟半个小时起床之外,其余的作息规律基本不变……[13]

谁能对海顿的作息习惯如此了解?除了艾斯勒(他是海顿的长期伙伴),还能有谁呢?

《创世纪》于1798年4月进入了首演前的排练阶段,首演安排在当月的最后一天,地点是施瓦岑贝格亲王的宫殿,出席首演的观众都是应邀而来。作品激发

---

13. Dies, *op. cit.*, p. 204.

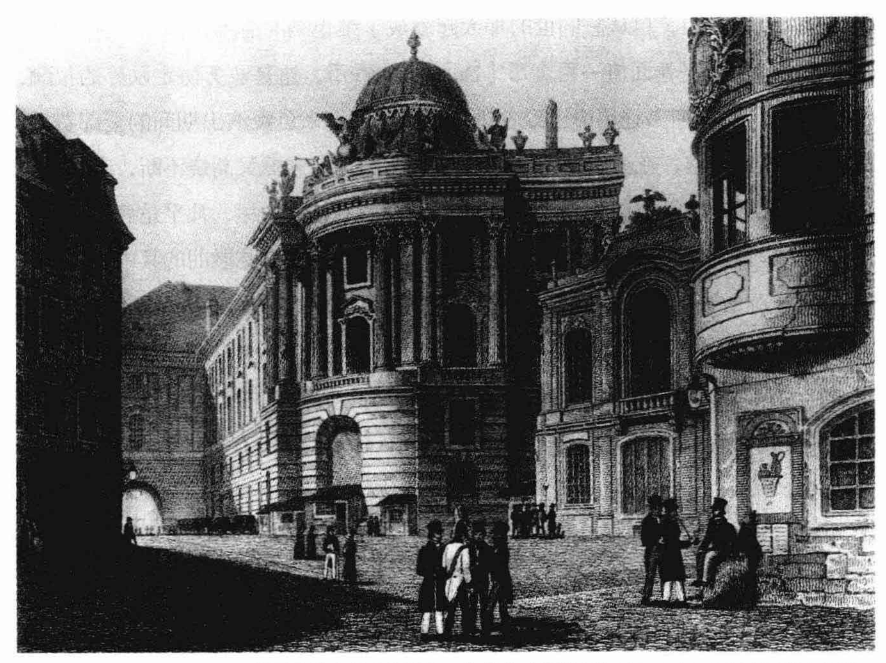
了观众的巨大热情，自从它问世的那天起就成了维也纳的清唱剧精品。施瓦岑贝格亲王送给海顿一卷面值一百金币［Ducat］的钞币，这是业务协定以外的报酬，根据协定，凡·斯韦登男爵已经安排了一些赞助者来负责演出期间的全部费用。海顿告诉格利辛格，在演出期间，“忽然我通身骤寒，忽然又高烧不断，有好几次我觉得我突然遭受了重创”。一阵忙乱之后海顿感到精疲力尽，几乎是病倒了，足不出户。也许就是在这段静养期内，他写下了他最好的三部弥撒曲的其中一部——《艰难时世弥撒》［*Missa in angustiis*］，或称《“纳尔逊”弥撒》［*Nelson Mass*］，是为亲王夫人玛丽所作的六首弥撒曲中的第三首，首演于1798年的9月23日。

1800年初，海顿的妻子在巴登逝世，她在此地治疗关节炎已有几年。她的死对丈夫海顿而言并不意味着太多改变（如果不说完全没有的话），因为他们已分居多年，但对于海顿的老情人路易吉亚·波尔泽利——他们在书信中已经开始谈婚论嫁，“当两双眼睛都瞑目的时候”——而言，却意味着她又有希望拥有她的现年已六十八岁的海顿。不过海顿并不打算娶一位年轻妻子来代替那位已故的、对他而言常常意味着开销和麻烦的老伴儿，娶个年轻的，其所需的花费和所要面对的困难与原来相比是差不多的。

那年的稍后，海顿幸会了纳尔逊勋爵［Lord Nelson，一个反拿破仑王国的英雄］和他的情妇汉密尔顿夫人，此二人曾在艾森施塔特小住过几天。海顿和汉密尔顿夫人曾在一起演奏音乐，海顿还曾把他的一首歌曲的抄本送给了她。再后来，海顿举办了他在艾斯特哈兹的最后一场音乐会。

如今海顿的主要任务是创作他的第二部伟大的清唱剧——《四季》。他再度与凡·斯韦登男爵合作，海顿必须想办法应对这位合作者的虚荣心及其在音乐写作上的接连不断的指示。这部清唱剧开始曾因为对绘词法的大量使用而招致批评，而绘词法［word painting］却是凡·斯韦登男爵非常钟爱的音乐手法。这些批评导致的结果之一便是，海顿（他告诉格利辛格）把这个过错算到了凡·斯韦登男爵的头上。 459

《创世纪》和《四季》由于有对音乐以外的客观对象的描摹而受到指责，音乐的本性固然是主观而非客观的，这种摹仿也确乎不总是值得称道。然而在众多妙笔之中，这些段落只是白玉微瑕，海顿本人也不大喜欢这些笔法。当在对《四



壮丽的维也纳宫廷剧院。海顿的《创世纪》于1799年3月在这里首次公演。

> 季》的拨弦古钢琴版本进行修正时，他发觉其中对青蛙叫声的模拟太直白了，他说这其实是格雷特里和凡·斯韦登男爵所喜欢的方式。在完整的乐队版本中，这种粗俗的想法将很快被剔除，但在拨弦古钢琴的版本中他不打算这么做。[14]

他们在这部音乐上发生了争执，而且有段时间互不理睬，不过令人惊讶的是，这部音乐十分成功。于我们而言，这种使用了音画手法的部分并不显得突兀，甚至还不及贝多芬的《第六交响曲》那样突出，因为十九世纪初的知识分子比我们更专注于自我的意识，而我们的优势在于，我们的历史眼界比他们要广阔得多。近代批评家很难在《创世纪》和《四季》中做高下选择，《创世纪》相比更受人欢迎，仅仅是因为它的圣经内容。

460

《四季》首演于 1801 年 4 月 24 日，给人留下了非常深刻的印象，在随后

---

14. Griesinger, *op. cit.*, pp. 40–41.

的几年里一直如此。曾有反对意见指向文本，但海顿所配的音乐是饱受赞赏的。首演后不久，海顿立下了他的遗嘱，这两件事衔接甚紧，表明他已身体疲乏，精神耗竭。遗嘱确证了海顿的主张：他认为使自己的生活简朴一点，就可以留下更多的财产给他那些贫穷的亲戚们，海顿对他们的遗赠均相当慷慨。

然而可能他自己也没有料到，在同一年的稍后他将完成他的第五部伟大的弥撒曲，这部作品通常被称为《创世纪弥撒》，是一部质量很高的作品，因为其中有对海顿的同名清唱剧的引用，故而得名。此外，他还兑现了一份几年前与一个苏格兰出版商签下的很合算的委约，所要做的是改编一些苏格兰民歌，这项工作对海顿来说无需费力，但获益颇丰。而在 1802 年里，还将有另一部巨作问世，那就是《管乐队弥撒》[*the Harmoniemesse*]。

1803 年，海顿写了两个弦乐四重奏乐章，即 Op. 103，D 小调。这部作品直到 1806 年仍未完成，后来就以不完整的面貌出版了，因为此时海顿的健康和年龄状况显然已不允许他继续写完。这部未竟之作包含一个慢乐章和一首小步舞曲，都很精美。海顿完成的是两个比较容易的乐章，这意味着他的体力确实已不足以使他完成首、末两个乐章，因为这两个乐章需要投入更大的精力。在出版的小步舞曲乐章之后，印上了一张小小的四方形名片，上面引用了海顿的歌曲《年迈老人》[*Der Greis*] 中的一句："我已精疲力尽，年迈体衰" [**Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich**]。

海顿的暮年有很多荣誉和值得回忆的事情。《创世纪》的名声逐日攀升，为他赢得了一枚来自巴黎的金质奖章。在他入选法兰西学院院士的同时他还获得了另一枚法国奖章。此外，海顿还是阿姆斯特丹的菲利克斯 · 梅里提斯协会 [Felix Meritis Society of Amsterdam] 的名誉会员。北海某个岛屿（隔着德国海岸）上一个小镇的居民曾写信给这位作曲家，以感谢他写作了《创世纪》，作曲家遂写了如下一封美好的回信：

> 先生们：
>
> 从一个我从未想象愚作所能传及的世界角落里收到这样一封表扬信，着实让我惊喜至极。当我获知你们不仅熟悉我的名字，而且还怀带赞成和满意来演奏我的作品时，我实现了胸中最热切的愿望，即，我愿被（作品所能

461

传到的每个国度)看作传布神圣艺术使命的并非全然失职的牧师。考虑到你们所在的国度,我在这一点上恢复了信心。而且还不止如此,你们还愉快地想让我知道,你们以及其他许多能体察到深切情感的家庭(通过家庭小聚会)能够从我的音乐中感到快乐和享受,这在我的暮年不失为一个真正的慰藉。你们的想法让我充满信心!我常常感觉在与各种阻力作斗争,也常常感到身心衰竭,难以继续我已经走到现在的路程——有个窃窃的声音向我耳语:"很少有下层人觉得幸福美满,悲痛和不幸才是他们的命运;你的劳动或可成为殚精竭虑者或辛勤劳碌者获得片刻休缓和恢复的源泉"。这着实是催我奋进的强大动力,正因如此,我如今带着欣慰回眸过去我曾在这项艺术上付出的劳动,对于这项艺术,我多年来竭心尽力、不辞辛苦。现在,我全心全意地感谢你们对我仁慈的赞扬,并请你们原谅我这么晚回信:虚弱的身体(这似乎是头发灰白的七旬老人所摆脱不掉的包袱),紧张的事务,使我直到此刻才享受到给你们回信的快乐。也许老天还会允许我怀着喜悦为你们写点可以让你们回忆的东西,你们或可从中捕捉到一位垂逝老者——即使他死后也会欣慰地永生于你们勾画的迷人光圈中——的心声。怀着深深的敬意,我很荣幸能作为——

你们最忠实的仆人

约瑟夫 · 海顿

1802 年 9 月 22 日于维也纳[15]

不断有来自法兰西、俄罗斯、瑞典、维也纳等地的荣誉授予海顿,随着他身体行动的越发困难,在家接受荣誉成了他的日常事务。

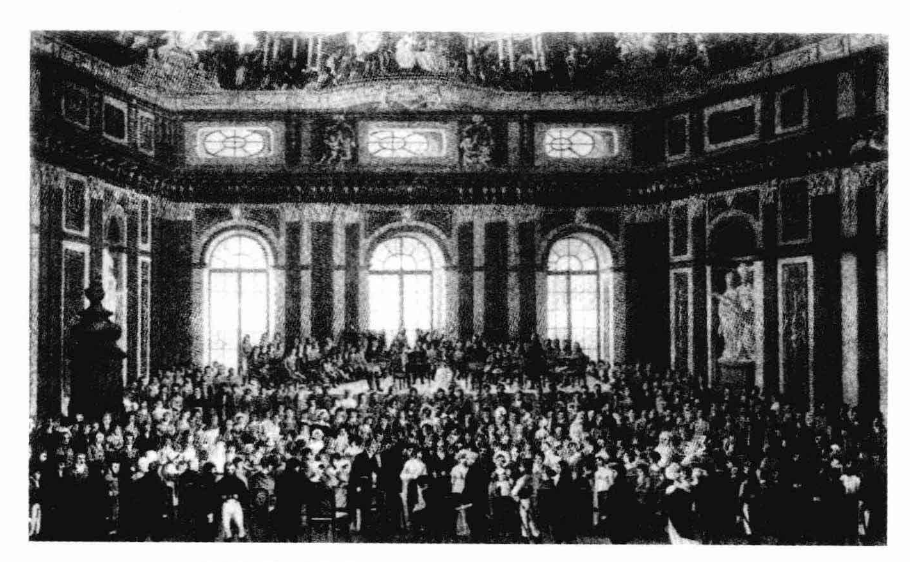
海顿最后一次在公众场合的亮相也许是最著名的一次。1808 年 3 月 27 日,为了庆祝海顿的七十六岁生日,在古老的维也纳大学礼堂上演了《创世纪》。艾斯特哈齐亲王派他的马车搭载海顿前往,由于现场拥堵,只得动用了警力才得以穿越人群。号角齐鸣,人们在门口欢迎他。被海顿称为"善良的天使"的艾斯特哈齐亲王夫人把她的披肩裹在海顿肩上以免他着凉,其他许多随来的女士

---

15. *Haydn Correspondence,* pp. 208–209.

们也为海顿献殷勤。海顿深深被音乐所倾倒，并受到众人的极其热烈的拥戴，以致人们担心他身体太虚弱，支撑不到清唱剧第一部分的结束。到场的每个人都知道，自己所见的是海顿在公众场合里的最后一面，当海顿被马车载出时，贝多芬——时年他三十八岁，已颇有名望——跪倒在海顿面前，亲吻他的双手和额头。通过这个举动，贝多芬向世界承认，自己确实是海顿的学生，并当众向这位他十二年前曾拒绝承认的大师致敬。自此以后，过去常以轻蔑口吻谈及海顿的贝多芬，不再允许任何贬低海顿的批评意见出口。 462

1809 年 5 月，法兰西炮轰维也纳，当法军占领这座城市时，拿破仑在海顿门前设置了仪仗队致敬。5 月 26 日，海顿走到钢琴前弹奏了奥地利国歌，五天后，在 5 月 31 日，海顿与世长辞。由于正值困难时期，他的葬礼几乎没有引起注意。两个礼拜后，一个纪念仪式将所有海顿应得的荣誉授予了他。



海顿最后一次公开露面，1808年3月27日，在维也纳大学的礼堂里，上演他的清唱剧《创世纪》。巴尔塔萨·维甘德［Balthasar Vigand］所作的水彩画。（藏于维也纳市历史博物馆）

最后一批作品

海顿写于最后十九年间的键盘作品包含三首独奏钢琴奏鸣曲（Hob. XVI：50—52）和四组带小提琴和大提琴伴奏的钢琴奏鸣曲（Hob. XV：18—31）。无法考证它们的确切写作时间，因为这十七首作品中只有三首有手稿幸存下来，而记载海顿旅英期间作品清单的笔记本，也不幸遗失了。不过可以推断，这些作品全部写于 1794 至 1797 年初的某些时候。

钢琴奏鸣曲

为独奏钢琴所写的这几首奏鸣曲有可能全是为特莱莎 · 杨森所作，此人是 463 克莱门蒂的学生，也是技艺高超的钢琴家，当她在英国与加埃塔诺 · 巴托洛齐举行婚礼时，海顿担当了证婚人。《C 大调奏鸣曲》（Hob. XVI：50）中有许多迹象表明，它原本不是作为一个整体被构思的。第一乐章是海顿的所有单主题奏鸣曲式乐章中最令人难忘的一个，不过第二乐章却无论如何也不能与第一乐章相媲美。短小的末乐章是一首谐谑曲，充满紧张且令人意外，尽管长度不足，却足够有力，因而总的来说可与第一乐章持平。《D 大调奏鸣曲》（Hob. XVI：51）像之前的那首一样，也像是拼凑而成，不过仍然包含了两个与众不同的精彩乐章。《E♭大调奏鸣曲》（Hob. XVI：52, *ACM* 60）被公认为海顿所有独奏钢琴奏鸣曲中最伟大、可能也是最出名的一首。这首作品包含非常平衡的三个乐章，其中首、尾两个乐章均采用了宏大的奏鸣曲式，中间乐章为三部性结构，使用了高于主调（E♭大调）半个音的 E 大调。

这是专为现代钢琴构思的一部乐曲，而且还像是为公开表演而构思的，尽管并不清楚它是否曾在那个时代的音乐会上被演奏过。第一乐章是著名的单主题写法，而且也典型体现了海顿所经常尝试的通过调整结构来避免啰嗦的做法。第 1—8 小节呈示了一个潜能丰富的主部主题，第 9 小节开始重复，充当了转向属调（第 13—16 小节）的连接部。第 17 小节起是第二调性区域，持续到第 43 小节。在再现部里，为了避免对开头素材的再次重复，海顿把呈示部第 9—26 小节的素材进行了有力的重组（从再现部的第 86 小节第三拍起，至第 97 小节）。

第 38 小节与第 109—110 小节是海顿对素材作变化重复的进一步例证。用 $B^{\flat\flat}$音来代替期待中的 $B^{\flat}$，其效果是令人吃惊的，显然像是个“错音”，海顿随后即将它解决。这个音会把聆听者和演奏者都吓一跳。[16]

这首奏鸣曲的慢乐章在素材上跟第一乐章的主题紧密相关，其中一个仿佛是由另一个发展而来（其中有节拍的改变，海顿总认为这是顺应人意的），因而这个慢乐章绝不会被误认为是为别的奏鸣曲而写。而且似乎还可以看出，这个慢乐章主题似乎是作曲家在第一乐章开头素材的基础上即兴弹奏而来的。这两个乐章织体同样丰富多变，构成了完美的互补。末乐章旋律中的半音进行（除了中段的收束处，其余一律向上）亦确证了它与第一乐章的关联。半音阶改变行进方向而营造出“解决”的印象，这再次例证了海顿对音乐中细小元素的理解力和控制力。

带伴奏的钢琴奏鸣曲

这些带伴奏的钢琴奏鸣曲依次为： 464

1794. 11（预告上演） Hob. XV : 18—20
1795. 5 Hob. XV : 21—23
1795. 10 Hob. XV : 24—26
1797. 4（预告上演） Hob. XV : 27—29
1796 年完成 Hob. XV : 30
1794—1795 年完成 Hob. XV : 31
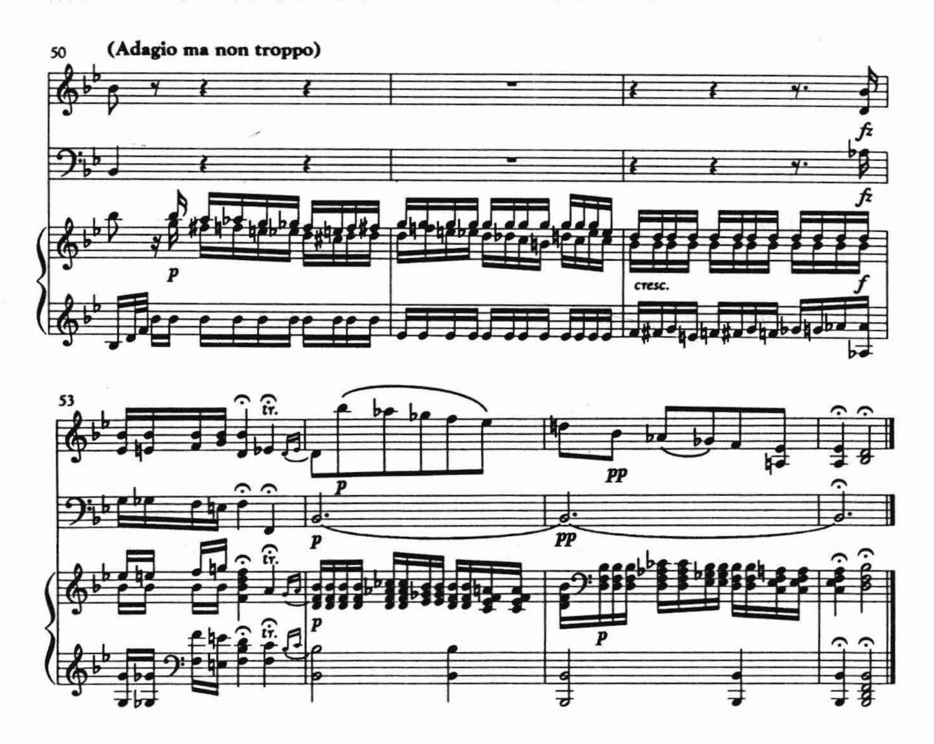
其中成套的四组奏鸣曲全部题献给女性：第一组献给他的第三任亲王的遗孀；第二组献给他的第四任亲王的夫人玛丽 · 赫尔莫尼吉尔德，海顿过去曾把 1784 年的那组钢琴奏鸣曲献给她，而且最后六首弥撒曲也是为她而作；第三组献给著名钢琴家兼作曲家萨缪埃尔 · 施罗埃特的遗孀——里贝卡，海顿可能本来打算在

16. 关于这些音符与 $F^{\flat}$大调（E 大调的等音调）之间的关系（有的批评家认为它们为下一个乐章的调性作了准备），以及关于第 88 小节那个异常进行，已有学者进行解释和辩护，这些意见虽然说得通，但总显牵强，因为就听觉效果而言，调性关系很难被感觉到，而更像个错音。

获得自由后与她结婚的，而且，几乎可以断定她和海顿之间已有私情；第四组献给技艺高超的特莱莎 · 杨森-巴托洛齐。
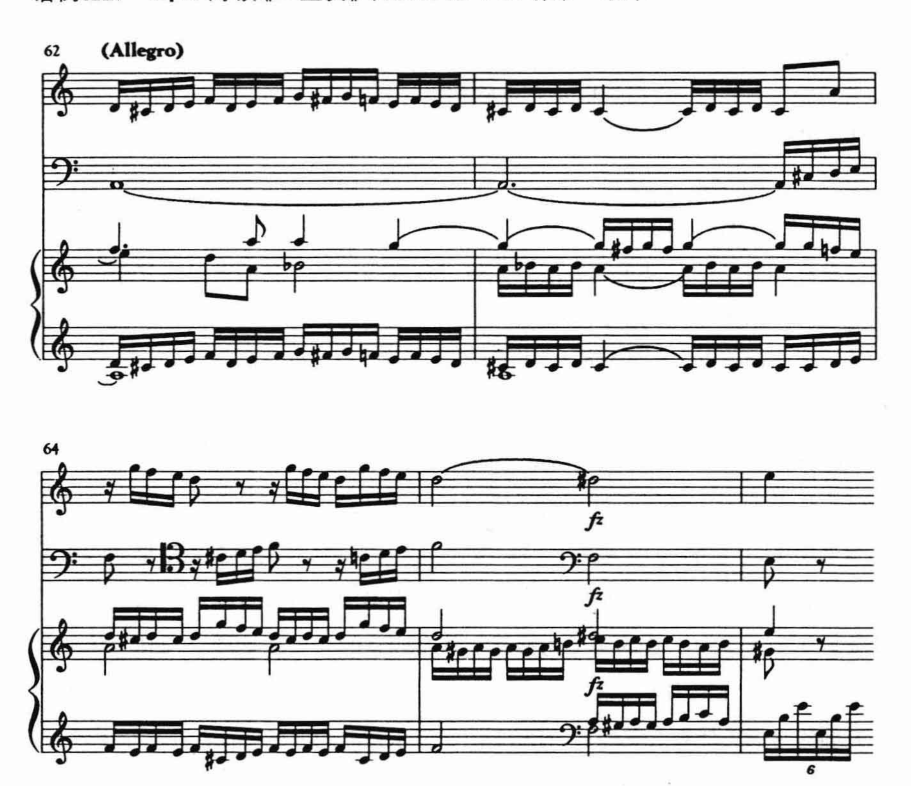
这些带伴奏的钢琴奏鸣曲与十年前所写的同类作品差别不大。在大提琴的写法方面表现出了令人惊讶的退步，因为该乐器在这些作品中的独立性甚至还比不上 1787 年的那些（同类）作品。另一方面，这些音乐始终具有深度且蕴含丰富，流露出内省精神，其崇高性有时不逊于他的任何一首弦乐四重奏；而有时则又如通常所见的那般活力充沛。在这些作品中有一种即兴式的装饰，在这方面超过他的独奏键盘奏鸣曲，这种即兴的装饰常会跟严密有力的二声部织体混置一处，Hob. XV：23、24 这两首即为例证。如谱例 XXIV—1 所示的这种美妙的和声效果与海顿同时代人的其他作品中的和声全然不同，这种效果显然是来自海顿所一贯使用的先在键盘上即兴弹奏再记下乐谱的创作方式。

谱例 XXIV—1：J. 海顿《三重奏》（Hob. XV：23），第二乐章



尽管海顿没有作为钢琴家的声誉，但有趣的是，从他指尖流出的这些钢琴音型（谱例XXIV—2）比他在独奏奏鸣曲中的那些更有创意。灵感如此丰富，技巧如此引人，海顿的后期三重奏中的器乐品质，在艺术水准上堪与他的后期交响曲和四重奏比肩。我们之所以对它们相对忽视，完全是因为它们的表演组合方式过时了，大提琴的演奏者通常都希望自己的参与程度比海顿所允许的更充分些。早期音乐实践正在日益复苏着我们对通奏低音的优点的感觉，伴随这一进程，这些三重奏将可能重新绽放出异彩。 465

谱例XXIV—2：J. 海顿《三重奏》(Hob. XV：27)，第一乐章



弦乐四重奏

466　海顿在他最后的岁月里共写了十五首弦乐四重奏，分别是：

作品编号	包含数目	题献对象	写作时间	出版地及时间
Op. 71	3	阿波尼伯爵 [Count Apponyi]	1793	伦敦,1795
Op. 74	3	阿波尼伯爵 [Count Apponyi]	1793	伦敦,1796
Op. 76	6	艾尔多迪伯爵 [Count Erdödy]	1796—1797	维也纳,1799
Op. 77	2	罗布科维茨亲王 [Prince lobkowitz]	1799	维也纳,1802
Op. 103	1		1803	莱比锡,1806

Op. 71 和 Op. 74 这六首其实同为一组，是出版商将其分成了各含三首的两组。这在当时是一种常见的做法：先将三首推向市场，然后再筹备其余三首的出版工作。所不常见的是，两组作品使用了不同的作品编号，而没有遵照惯例用文字性的标注来区分这些作品，如，为作品标上“第一批交付、第二批交付”[*1er. Livraison, 2me. Livraison, etc.*] 的字样。
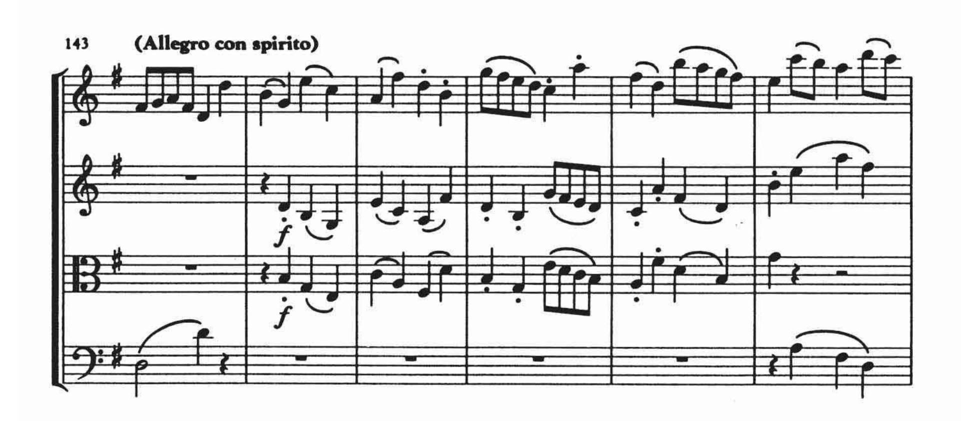
海顿在写作这些后期四重奏时，想让它们同时适于公众的和私人的两种场合。它们首演于一场备受期待的萨罗蒙音乐会上，由萨罗蒙亲自领导的四重奏小组来演奏，因而它们常被称作“萨罗蒙四重奏”。在后期四重奏与早期四重奏之间存在着明显而重大的区别：在这六首四重奏中，有五首在第一乐章的开头处安排了引子。有一首的引子为慢速，其余四首的引子在速度上与其主体部分一致，但在织体和力度上有所对比。设置引子显然有多种用意，有的是出于实践方面的考虑（使观众安静），有的是出于音乐方面的考虑（预备或呈示主题）。

在 Op. 74 第一首（Hob. Ⅲ：72）中，有两个导引性的和弦提供了整个乐章衍展所需的种子。此例最能说明，海顿对精密且明显的主题 / 动机运作越来越喜好。实际上，这些四重奏的第一乐章一以贯之地显示了这种技术，与之并存的还有辉煌的、炫技性的十六分音符段落。已有许多著述家注意到，在海顿的晚期岁

月里，慢乐章的严肃性和沉重性品质日益加深，后期的交响曲就体现了这一点，而后期的四重奏则更为典型，此类慢乐章成了全曲的情绪和表现的中心。

海顿显然是在 Op. 76 的六首四重奏中达到了他的风格和技术的顶峰，在这 467 组作品中，一首接一首均为杰作。第一首（Hob. Ⅲ：75）展示了近乎莫扎特式的对位用法，轻松、自然、洒脱，仿佛依靠本能写就。可以第一乐章的第 144 小节为例，其中，第一和第二小提琴的八度卡农构成了一连串的四度音程。中提琴声部灵巧适宜，它的加入为整个织体增色不少。

谱例XXⅣ—3：J. 海顿《四重奏》Op. 76，No. 1，第一乐章



慢乐章（持续的柔板）——是《魔笛》里的祭司进行曲的回响——企及了一种庄严境界，海顿只有一次超越了这个境界。标为急板的小步舞曲乐章，是海顿的第一首真正的谐谑曲，其节拍律动给人的印象是，一个小节成为一个拍点。

这组四重奏中的第二首是 D 小调，不由地会使人想到莫扎特的 K. 421（也是那一组中的第二首），二者有着相似的织体，且开头均为下行八度，不过就开头音程在乐章中广泛出现这一点而言，更像是海顿的风格。小步舞曲乐章以其高音弦乐和低音弦乐的持续卡农著称，其音响效果非常独特。

第三首可能是其中最出名的一首，因为其中包含了对海顿本人所写的奥地利国歌主题的变奏。这个曲调本身具有多面性，海顿对它所做的和声和织体的变化处理，被正确地估量为了音乐中的一大崇高奇观。

第四首有个别称，叫做“日出”[*The Sunrise*]，如此得名是因为它的美妙开头：第一小提琴所奏的幅度很宽的旋律，是从安静、持续的低音和弦中逐渐发展成型的。属调上出现的第二个材料，是对开头素材的逆型处理，贝多芬在《第一钢琴奏鸣曲》中效仿了这一手法，不过这并不影响“日出”这一别称的创意。

D 大调第五首四重奏的第一乐章不太寻常，一定程度上说，它属于一组变奏，468 不过这些变奏并不局限于主题的和声骨架。这个乐章有转向 B 小调的强烈倾向，因为慢乐章使用的是 F♯大调，所以，这首四重奏可被看作是海顿偏爱中音和下中音调性区域的经典范例。

第六首的第一乐章以一串变奏开始，以一个赋格段来收束。随后的第二乐章题为“幻想曲”[*Fantasia*]，是海顿所有同类乐章中调性幅度最宽、结构最大的一个。第三乐章其实是谐谑曲，但海顿还是标记成了“小步舞曲”[*Menuetto*]，真正的戏谑部分在于三声中部[Trio]——或称“替换性乐段”[*Alternativo*]——位置，海顿在那里颠来倒去地玩弄一个音阶。

Op. 77 的两首四重奏（Hob. Ⅲ：81、82）本来从属于一组包含六首的四重奏。这组四重奏海顿只完成了两首半，不太清楚他为什么没有完成，不过对此有个似是而非的推想可供参考：大约就在海顿谱写 Op. 77 的那段时间，贝多芬发表了他的 Op. 18 四重奏，这组四重奏也是题献给罗布科维茨亲王的，可能年迈的海顿觉得会有人拿他的四重奏与贝多芬的相比，因而退出了这个领域。很可能海顿的同时代人已经发现海顿的作品在 1800 年左右显得式样老化，不过以今人的眼光看，我们只能遗憾这些本应被成就的杰作没能问世。这两部作品都采用了谐谑曲性格的小步舞曲，尽管海顿仍标作“小步舞曲”，但已没有了这一体裁的周期分割性 [periodicity]。实际上，小步舞曲在该乐章里所唯一被保留的特征大概是：在三拍子框架中对峙以二拍子的写法。尽管两部作品的首尾乐章非常丰富，但吸引我们注意的核心引力却是在于痛苦的、告别性的慢乐章。

Op. 77 第一首（*ACM* 61）的慢乐章以一个四小节的主题为基础，前两小节的音型在这个单主题的展衍过程——形成了一个松散的奏鸣曲式结构——中反复出现了十三次。正是这个音型的富有表情的曲线，为整个乐章注入了一种“接受感”[a feeling of acceptance]，一种自觉“无悔而终”、“美好永驻”的认命感。

歌曲

海顿在英国期间出版了两组歌曲，每一组都被标作《六首原创的小坎佐纳》[Six Original Canzonettas]。第一组(1794)是为安妮 · 亨特的诗篇而作的配曲(安妮是过度热心的著名外科医生约翰 · 亨特之妻，也是被海顿这个著名的花甲老人所强烈吸引的众多女性之一)；第二组歌曲是为多位作者的诗歌所做的配曲，其词作者包括莎士比亚、梅塔斯塔西奥、安妮 · 亨特。这组歌曲采用包含三行的谱表写成，伴奏分量有所加重，与之前发表的那组不同。不过，钢琴的右手声部总在重复声乐的旋律。他这么做肯定是想用音乐来加强歌词的效果，虽然这并未超过歌剧里的常规技法。这些歌曲大多是分节式的，不过也有些属于通谱歌和变化分节歌。尽管其中绝大多数歌曲显然是海顿闲来无事时信手写就的，但有些歌曲却高度完美，如此也加剧了海顿其他歌曲的遗失所造成的遗憾。

交响曲

海顿在为他的两次伦敦之行而作的十二首交响曲中达到了他的个人风格的顶峰，树立了优秀的标杆，衡量十八世纪末的每一首交响曲，都需要参照这个标准。每次伦敦之行都有六首新的交响曲问世：
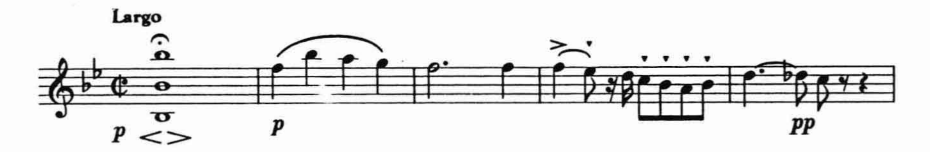
序号	调性	创作情况	首演情况
No. 93	D 大调	伦敦，1791	1792. 2. 17
No. 94	G 大调“惊愕”[*Surprise*]	伦敦，1791	1792. 3. 23
No. 95	C 小调	伦敦，1791	1791
No. 96	D 大调“奇迹”[*Miracle*]	伦敦，1791	1791
No. 97	C 大调	伦敦，1792	1792. 5. 3 (4)
No. 98	B$^{\flat}$大调	伦敦，1792	1792. 3. 2
No. 99	E$^{\flat}$大调	奥地利，1793	1794. 2. 10
No. 100	G 大调“军队”[*Military*]	伦敦，1794	1794. 3. 31

序号	调性	创作情况	首演情况
No. 101	D 大调“时钟” [*Clock*]	伦敦,1794	1794. 3. 3
No. 102	B♭大调	伦敦,1794	1795. 2. 2
No. 103	E♭大调“擂鼓” [*Drum Roll*]	伦敦,1795	1795. 3. 2
No. 104	D 大调“伦敦” [*London*]	伦敦,1795	1795. 5. 4

没有哪位作曲家曾在这么短的时间内写出十二首优秀的交响曲,当我们考虑到,海顿就在这期间还写了六首弦乐四重奏、十四首钢琴三重奏、三首钢琴奏鸣曲、一部歌剧以及许多小品的时候,我们便会明白:原来,巴赫于 1723—1730 年、莫扎特于 1780—1787 年、贝多芬于 1803—1808 年间所取得的优质高产的创作成就,海顿这个花甲老人同样也可以做到。这些交响曲全都是奇迹,有着充盈的灵感、细致入微的配器法、精致的对位和富于创意的结构。
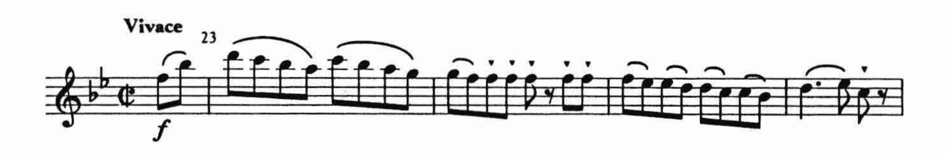
《B♭大调第一百零二交响曲》被认为是其中最好的一首,显示了其他作品所共有的一些品质。与前六首交响曲一样,这部交响曲也省略了单簧管声部,整个第二组中,只有“第一百零一”和“第一百零二”没用单簧管。十二首“伦敦”交响曲中有十一首在开头处采用了慢速的引子,每个引子在作品进程中的用意都不相同。有时,引子与快板之间的关系深奥难懂(例如在“第九十四”和“第一百零四”中那样),以致令听者犯疑:作曲家在这里头到底有没有故意设置某种联系?甚至,是不是非得有些“联系”不可?也有时,如“第九十七”,位于引子的开头和结尾的一个乐句,会在快板导向收束的部位被几乎原样的重复。在“第一百零三”中的情况是,长大的引子在第一乐章将要结束的部位反复重现,从而使引子与整个这一乐章的素材关联非常明显。在“第一百零二”中有另一种情况:在一个显眼的 B♭音齐奏(它经历了力度的渐强和渐弱)之后,引出了第 2—5 小节的旋律,这个旋律包含着清晰有别的两个部分:以连奏开始(第 2—3 小节),以一连串断奏来收束(第 4—5 小节)。这个开头不断重复,导向了一个转调性的发展段落,其中第 2 小节里由第一小提琴陈述的那个音型在整个乐队织体中做渗透性延续。

谱例XXIV—4：J. 海顿《第一百零二交响曲》，第一乐章
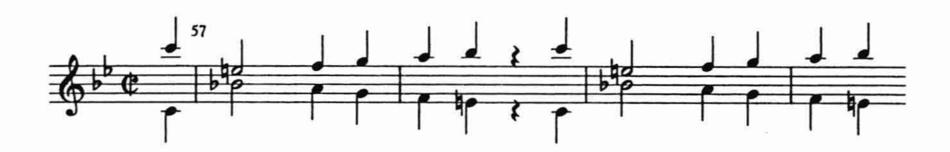


正是这个音型成为了整部交响曲展衍建构的萌芽。*Vivace*（活泼地）段落的开头（第23—26小节）显然是对第2—5小节的加快和加工。

谱例XXIV—5：J. 海顿《第一百零二交响曲》，第一乐章



第57小节开始了第二调性区域，第二调域由第一个音型和它的逆型构成。这个音型在整个乐章里的运作情况清晰可见。
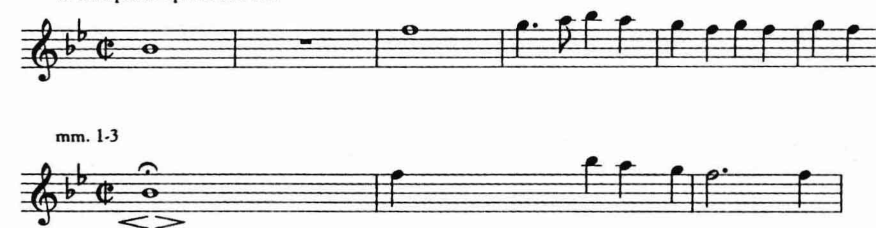
谱例XXIV—6：J. 海顿《第一百零二交响曲》，第一乐章



第81—92小节的材料不太容易被看出是来自于那个萌芽，然而，即便效果发生了如此大的变化，它仍和开头的素材具有同一身份（见谱例XXIV—7）。

谱例XXIV—7：J. 海顿《第一百零二交响曲》，第一乐章
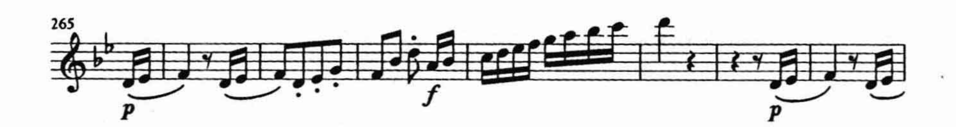




小步舞曲和三声中部的旋律也都与这部交响曲的开头素材有所关联。慢乐章似乎与第一乐章没有特别的联系，且实际上，它似乎比这首作品的其他部分更先被完成。这个乐章也被用到了题献给施罗埃特夫人（海顿的最后一个爱人）的最后一首三重奏里，只是换成了 F♯大调，该乐章可以同时属于这两首作品，因为它对二者都有某种特定的意义。

471

然而，末乐章却包藏了海顿的另一种出奇制胜的幽默，它既滑稽，又对整部作品的结构具有意义。这个奏鸣回旋曲乐章似乎更多是基于一个三度音程，而非第一乐章所赖以为基础的四度。末乐章中首次显示出与第一乐章明显关联的地方是第 78—99 小节。当这个材料从第 234 小节起被重复之后，第 261—285 小节处开始了对既有素材的分解［decomposition］与重构［recomposition］。第 284 和 285 小节的弱奏和弦作为前奏，引出了第 286—310 小节的“最强奏”［*fortissimo*］段落（这是海顿所有作品中最奇怪的一个笔触），随后被以弱力度重复。这个段落在末乐章的语境中显得如此异常（此前只有一大段的长笛音乐对它进行了预示，位于第 222—232 小节，舍此无他），以至于听者会情不自禁地想从这部交响曲的开头来寻找其合适性。

谱例 XXIV—8：J. 海顿《第一百零二交响曲》，第四乐章





海顿的其他交响曲都没有以这种方式来引人注意，与此同时它也传达出这样一种感受，即作曲家非常满意自己所展示的高超技术。他已经建构了一部最伟大的作品，从一个小小的、富有意味的音列而发展出了极其多变的效果。然而，如同在海顿的众多其他杰作中一样，从这部交响曲所包含的丰富多变的元素中，我们感觉不到悲怆的成分。 472

协奏曲

海顿写于这一时期的协奏曲有两首留存了下来，可能还有两首（一首为两支圆号而作，另一首为大管而作）遗失了。《B♭大调交响协奏曲》是为他在伦敦的第二个音乐会演出季（1792）而作的，旨在与伊格纳兹 · 普雷耶尔（海顿的学生）所在的职业音乐会对抗。普雷耶尔当时是斯特拉斯堡市的乐长（直到他 1795 年移居巴黎为止），交响协奏曲当时在法兰西是最流行的体裁之一。这份手稿（如往常那样整洁美观）流露出，这个迷人的三乐章作品是匆忙写就的。其中作为独奏乐器的是小提琴、大提琴、双簧管和大管，它们是以乐队成员的身份来行使独奏职能的，有时以独奏小组的形式出现，有时单独出现。末乐章有个意外的特点是，在独奏小提琴进入之前有一个充当引子的器乐宣叙调，它的作用在于为作曲家即将引入的主要旋律材料提供一点阻碍。这个手法似乎预见了贝多芬《第九交响曲》末乐章的结构，只是不具备后者的重要性。

《E♭大调小号协奏曲》作于海顿最后一次返回维也纳之后，是为一个发明了按键小号的朋友而写的。这或许是所有小号协奏曲中最著名的一首，也是海顿的最出名的一首炫技性作品。它有常规的三乐章布局，写作技巧炉火纯青。这部协奏曲的存在简直是个奇迹：它完成于 1796 年，首演于 1800 年，接着就以

仅存的一个抄本而默默幸存了一百二十九年。

歌剧

萨罗蒙与海顿签署的原始契约规定，海顿须为伦敦写一部歌剧，于是造就了一部题为《哲学家的灵魂》[*L'anima del filosofo*] ——或称《奥菲欧与尤丽狄茜》[*Orfeo de Euridice*] ——的音乐戏剧。脚本作者是卡洛 · 巴蒂尼，一个多年旅居伦敦的意大利人。与格鲁克的脚本不同，海顿和他的脚本作者转向了奥菲欧传说的古老版本，其中的奥菲欧在尤丽狄茜第二次丧生之后，断然抛弃了酒神巴克斯的女祭司们为他提供的爱和欢悦，并在她们身边死去。这部作品采用正歌剧的风格写成，在很大程度上属于一系列咏叹调和宣叙调的连缀，不473 过海顿在伦敦拥有一个合唱队，合唱为这部歌剧营造了一种不同于他人作品的听觉效果。在尤丽狄茜的第一场里，我们原本以为在带伴奏的宣叙调之后会有一首独唱咏叹调，而海顿却出乎意料地安排了一个由合唱队的齐唱相伴随的独唱咏叹调，而且，通过台上角色的相互作用，原本的"静态"转变成了戏剧性的状态。乐队通篇都参与其中（这个乐队比他以前所用的规模都大）。特别需要注意的是海顿在表现奥菲欧与尤丽狄茜之死时所采用的戏剧速率，各自的段落都节制而简短，且具有戏剧性的冲击力，这一简洁笔法与海顿所写的另一首最为铺张的花腔咏叹调并存于同一部歌剧，这是非常令人惊讶的。这部歌剧的终场彷佛是十八世纪的"众神的黄昏"[*Götterdämmerung*]，因为在女祭司们杀死奥菲欧之后，骤然下起了暴雨，河水泛滥，冲走了这些野蛮的女人。奥菲欧的父亲，河神，带走了儿子的尸体，于是再度出现了悲哀的静态场景。

清唱剧

当海顿最后一次离开英国时，他携带了一部以圣经创世为题材的脚本，这个题材注定要造就一部十八世纪后半叶最伟大的清唱剧，而且，就很多方面来说，它也是海顿的唯一最重大的作品。脚本的起源曾是个热门话题，因为，名不见经传的"莱德利先生"[Mr. Lidley] 所作的被推测为最早的英文原版不幸失传了。然而，也有证据显示，曾经有一个以圣经故事和弥尔顿的《失乐园》[*Paradise Lost*] 为蓝本的英语脚本，经由凡 · 斯韦登编译成德语版，这个英语脚本保留

了大量古英语的成分。在写作本曲期间，海顿这个信仰坚定的人由于被自己的信仰所激励，每天跪下来祈求助佑与神启。不过这个脚本也受到了共济会思想的影响，因为它远没有按照三位一体的理念来对待上帝。无论脚本中的神学如何，对海顿而言，这部作品表达了他对世界起源的朴素信仰，原本精细得多的教义，现在都变得无关紧要，最重要的只是确信上帝在万物造化中的存在即可。

海顿花费了巨大的气力来写作这部音乐，之前他写作交响曲时怀着无忧无虑的心态，而现在却要不辞劳苦地斟酌效果。这部清唱剧开场部分（对“混沌初开”的描绘）无疑堪称西方音乐史上最具创意和表现的篇章。[17] 海顿在这些篇章里所做的，是将十八世纪的和声推进到一个极限点，在此，只需要把海顿所做的再延伸一步，调性瓦解就近在眼前。海顿用以制造“混沌效果”的显著手段包括：扩展和声外音的范围，声部中持续的半音进行，阻碍终止，减和弦。“混沌”[Chaos]是一种没有固态亦无静态的沉闷状态，需要靠上帝来赋予它秩序、稳定性和意义。474 或许除了瓦格纳的《莱茵的黄金》[*Das Rheingold*]前奏曲之外，再难想到任何一个堪与海顿这个笔法相媲美的例子。海顿和瓦格纳的前奏曲都旨在引发聆听者进入一种特殊的心绪状态：海顿的做法是对他的手段加以扩展，而瓦格纳则是相反，他把自己限制在最精简的原则之内。

《创世纪》的所有方面，不论带伴奏的宣叙调、不带伴奏的宣叙调、咏叹调，还是合唱，都披上了海顿富于灵感和想象力的智性光泽，而且，这部清唱剧是在向全人类说话，它超越了任何个别的宗教，在它所创造的无所不包的奇迹中，孩童般的天真和成熟人的心智被兼容一处，这很像莫扎特的《魔笛》。海顿的《创世纪》也如《魔笛》一样广受好评，获得了普遍性的成功，这再次显示出这样一个观念：十八世纪的音乐不是排外性的[exclusive]而是包容性的[inclusive]，它们超越古典的、民族的、信仰的界限，包罗一切有思想和有情感的民族。海顿的这项成就使他成为最伟大的音乐人文主义者之一而与莫扎特和贝多芬并立。

他的下一部清唱剧是《四季》[*Die Jahreszeiten*]，在各方面都可与《创世纪》媲美。凡·斯韦登男爵根据十八世纪初的苏格兰诗人詹姆斯·汤姆森的同名史诗撰成脚本，基于此，海顿写出了他平生最丰富的一份乐谱。由于不涉及“表

---

17. *Norton Anthology of Western Music* 中收入了这些乐谱。

现混沌”这一独创性的理念，“四季”这一主题为海顿提供了广阔的表现空间。这是个凝思神性、惊叹启示的题材，不过也有人认为它是个表现平凡人一年活动的题材。格利辛格讲述了海顿在暮年时的一番话语：

> 我少年时代生活艰难，甚至从那时起，我就开始努力奋斗，以便使我晚年无忧。感谢上帝让我得偿所愿。我有了属于自己的舒适的房子，午餐时可以有三四道菜和一杯好酒，我可以穿戴体面，如果我要驱车外出，还可以雇得一辆不错的马车。我曾为皇帝、国王以及许多尊贵的先生效劳，也听过他们很多的奉承话，但我不愿意靠这些人提供的温暖港湾生活，我更喜欢与我身份地位相当的人。[18]

就在《四季》首演后几乎还不到一个星期，海顿立下了他的遗愿和遗嘱。在遗嘱中，海顿几乎把他尘世间的所有物品都分配给了他家族的子孙，以及他所认识并一起工作的穷人。他为能记住这每一个人而感到自豪，因为《四季》正是关于这些人的生活：天气、农具、收获、饮酒、跳舞、打猎、屠牲，所有这些跟大自然密切接触的、决定着人们的生活的活动。人们可以感到，海顿在写作《四季》时，其心灵所经历的是一次伤感的寻根之旅，想到他如今已是如此年迈而再不能心怀愉悦地追逐奋斗。海顿完全可以在《四季》的篇首处写上题记，如同贝多芬在他的《“田园”交响曲》开头写上“到达乡间的愉悦感受”的做法那样，因为《四季》就是海顿的“田园”。在这部作品中，海顿已圆满地走完了他的旅程，带着所有的记忆，怀着唯独老者方能企及的澄明心境，返回到儿时的故乡，他已旅行了世界并获得了成功，已懂得了真、美和生命本质的所在。他在本曲中频繁使用的模拟自然的音响都是通过音乐手段来获得的，它们就像任何一种对位技巧、和声色调或结构设计那样，具备“音乐”的意义，对海顿而言都是自然的。这部作品自贝多芬时代以来（几乎持续至今）受到了自命不凡的假内行们的批评，而时至今日（也许是自它首演之后第一次），我们能够以更接近海顿本人的听觉和美学观来欣赏它。

475

---

18. Griesinger, *op. cit.*, p. 55.

弥撒曲

在海顿的晚年，他的第四任亲王曾再次雇请他写一部弥撒曲，用于亲王夫人玛丽 · 赫尔莫尼吉尔德的命名日。这位亲王夫人以无限的仁慈和对海顿的公开敬仰之情而在很大程度上抵偿了她丈夫的傲慢和骄横作风，海顿为她写作时心怀爱意。这项任务催生了六部作品，对于前两部的写作日期，无法准确考定：

1.《战争时代弥撒》[*Missa in tempore belli*],1796 年,也叫《定音鼓弥撒》[*Paukenmesse*],因为其中有个突出的定音鼓声部。

2.《奥菲达的贝尔纳迪弥撒》[*Missa St. Bernardi von Offida*],1796 年,常被称作《圣哉弥撒》[*Heiligmesse*]。

3.《艰难时世弥撒》[*Missa in angusitiis*],1798 年,也被称作《纳尔逊弥撒》[*Nelson Mass*]。

4.《特蕾西亚弥撒》[*Theresienmesse*],1799 年,玛利亚 · 特蕾莎是奥地利女皇,她可能唱过这部作品。

5.《创世纪弥撒》[*Schöpfungsmesse*],1801 年,如此称谓是因为其中有对同名清唱剧的引用。

6.《管乐队弥撒》[*Harmoniemesse*],1802 年,如此得名是因为管乐在其中发挥了重要作用。

与“伦敦”和“巴黎”交响曲每首均为杰作的情形不同，这最后的六首弥撒曲似乎流露出多变不定的兴趣，在写作过程中，海顿时常不能够全神贯注。这些作品中有些篇章似乎是在例行公事，乐句措辞和乐队织体多有陈腔旧调之嫌。《创世纪》和《四季》中的那种独树一帜的丰富的旋律乐思和织体，在这些作品中很少见到，但仍然值得注意：随着写作年份的越来越晚，这些弥撒曲也变得越来越深奥和丰富。或许是他在 1796 年离开伦敦时就感觉到可以挥别人世了，476 或许是他已不情愿再像当初那样为艾斯特哈齐家族效劳了，抑或仅仅是因为他在 1796 年时还在忙于其他创作。这都不甚清楚。前两首弥撒曲可能会给人以敷衍塞责的印象，尽管其中也不乏值得称道的篇章。无论如何，“信经”[*Credo*]

中的大提琴助奏［*obbligato*］声部，以及《战争时代弥撒》的“羔羊经”［*Agnus Dei*］里的定音鼓效果，都是出类拔萃的。

从《艰难时世弥撒》的开头部分可以清楚地看到，作曲家在倾心追求一种惊人的原创性效果。“慈悲经”［*Kyrie*］中独唱女高音与合唱队的对峙，产生了令人称奇的辉煌效果，配器法也在其中发挥了作用：海顿只用了弦乐和铜管，而没用木管。据信，“降福经”［*Benedictus*］中意外出现的小号段落是海顿听闻纳尔逊在尼罗河战役中战胜拿破仑时即时插入的。

《特蕾西亚弥撒》从先前弥撒曲的辉煌效果中退却为安静和内省的效果，而最后两部弥撒曲则被认为是海顿在教堂音乐领域的最高成就，无疑，海顿在写作它们时是完全投入的。《创世纪弥撒》和《管乐队弥撒》都包含了独创的、美妙惊人的旋律材料，对于织体，也可谓是精心编构以求至细。

从这些作品看不出作为作曲家的海顿有精力衰竭之状。实际上，令人吃惊的是，直到最后他还显示出如此充沛的精力，与此相辉映的，还有他一贯有之并随着年事渐高而越发深刻的敏感性情。只要人类还有音乐，他留给人类的遗产就将永垂不朽。在持续变更的审美观念世界中，我们可以一再发现海顿的歌剧和弥撒曲的价值，这价值在十九和二十世纪初也许会被以某种方式否认，然而今天，我们公认海顿身上具备如他的时代所认识到的那种伟大性。

格利辛格曾引用年迈海顿的话说：

> ……他本应写出更多的声乐作品而不是四重奏、奏鸣曲和交响曲。他完全可能成为第一流的歌剧作曲家，而且，依据文本线索的创作要比没有文本的创作轻而易举得多。[19]

我们能够明白（而格利辛格未必）这位老人对“本该如何”所怀抱的梦想。尽管我们可以一再承认海顿声乐作品具有内在的美妙性，但几乎所有人都宁愿他写出更多的“四重奏、奏鸣曲和交响曲”，而不是声乐作品，因为大家都承认：在他所写的这三种器乐体裁中永远存在着一种“智力”与“想象力”交相辉映的罕见品质。

---

19. *Ibid.*,p.63.

第七部分



莫扎特：大器终成

第二十五章
最后十年：1781—1791

479 由于全家人都前往慕尼黑庆贺沃尔夫冈的《伊多梅纽》大获全胜，所以并无家信描述1781年1月29日首演的情形和歌剧所引发的热情，但毋庸置疑，作品获得当代最伟大歌剧的赞誉以及在作曲家二十五岁生日之后两天到来的庆典必定使人倍加欣悦、欢喜不尽。

好几位家庭的朋友也来到慕尼黑助兴，但这之中却没有大主教，尽管意大利语剧本作者瓦雷斯科、德语翻译者沙赫特纳和作曲家莫扎特都是为他服务的人。他南辕北辙地去了维也纳，然后命令莫扎特在3月12日去觐见他。沃尔夫冈离开慕尼黑，在1781年3月16日抵达。

与科罗莱多的决裂

在接下来的两个月中，老板和雇员的矛盾到了白热化的地步。虽然个中情形不能完全弄清楚，但很明显的是——从旁人眼光看——沃尔夫冈和大主教在激烈争斗中都负有责任，而他们关系的破裂实在是冰冻三尺非一日之寒，终至于不可避免。对于科罗莱多而言，莫扎特是个麻烦制造者、自以为是的仆人，为了他那不可否认的天才，就得无限度宽容他的过分。他总想获得许可离开萨尔茨堡，这明摆着是为了寻找一个绝不可能得到的更好的职位。满世界都以为大主教幸运地拥有莫扎特这样的天才为自己服务，可没有人想得到大主教为此付出的代价。（“我能够愚弄大主教，甚至以此为乐”。1781年4月4日书信）。

从莫扎特的立场视之，必须记住对于他和他的家庭而言，这个世界上朋友480少、敌人多。就某种意义来说，他们并没有错。科罗莱多总被认为是莫扎特成功的障碍，在他们接触的最后几个月中，大主教看来极力想要使莫扎特就范，让他的生活蒙受苦难，并像别的仆人一样按部就班。莫扎特在家信中列举了大串使其恼怒的细节：在大主教府中他只能和仆人同桌吃饭，尽管他在外面常常应邀和贵族人士平等地一同进餐；他被邀请在一场对其声誉大有帮助的慈善音乐会上献艺，但大主教却拒绝他的申请，直到别的贵族苦苦恳求才改变决定（这对于科罗莱多又是多么恼火的事！）；还有，为了在大主教那里的最后一场音乐会，莫扎特创作了三部新作品，而得到的报偿是区区四个金币，可如果不用被迫为科罗莱多演出，他满可以接受图恩伯爵夫人的邀请，而这项活动的收益竟有五十个金币。更有甚者——也是这一切中最使人刺痛的——皇帝本来是要出席图恩家的音乐会，而莫扎特最大的愿望就是要让皇帝认识自己。连带的损失和失去的机会真是难以计数。关于这一切最为明白露骨的表述见于一封写给父亲的、关于音乐家报偿的信中，莫扎特说道："由于我们一直以来就在各个方面和别的宫廷音乐家不同，我坚信，我们在这一方面也应当与之不同。"（1781年3月24日书信）这段话算是一针见血，总结了这一冲突的实质：因为这的确是莫扎特的看法，但绝不可能为科罗莱多所接受。莫扎特也确实了解大主教的想法，因为这正是冲着他来的。他认为针对他服务的主要指控是：

> 我确实知道我不是家仆……但我却不得不每个早晨在卧室的前厅无所事事地守候好几个钟头。真的，我常被要求必须报到应卯，虽然我从不记得这是我责任的一部分，无论何时大主教找我就得准时前往。（1781年5月12日书信）

这次纠纷一直持续到1781年6月中旬，莱奥波德费尽全力劝说儿子慎重行事，但沃尔夫冈决心已下。他相信命运已经开始青睐自己（"现在请为我高兴吧，我的好运气才刚开始，我相信我的好运气也会是你们的"。1781年5月9日书信），而公众对他的天才的欢迎会带来音乐会、学生、声誉和财富。在他看来，只有大主教挡他的道。另一个让他相信自己的未来是在维也纳而非萨尔

茨堡的理由，是他再度坠入爱河，而他的对象——康斯坦策 · 韦伯——是不可能被父亲接受的。

他确实被踢出了大主教的府门。这屁股上臭名昭著的一脚踢出的时间是6月13日早些时候，情况被记录在这天的一封信中。执行科罗莱多命令的宫廷官员是阿科伯爵，这位过去一直很肯帮忙的莫扎特家的朋友最终对沃尔夫冈也失 481 去了耐心。我们能够猜想莱奥波德得知这些信息后焦急的程度，我们也可以看到沃尔夫冈面对羞辱怒火中烧，扬言要为此公开实施严重报复的情景。不过他仍然表现出过人的自制力，为了让父亲平静下来，也为了忘掉憎厌的过去，投入美好的明天，莫扎特在随后三天中同演员兼成功的剧本作者约翰 · 戈特利布 · 施泰法尼（1741—1800）讨论台本问题。在三周后热血冷却，莫扎特答应他惊恐不已的父亲，将不会对阿科伯爵实施公开报复，并且敦促父亲不必惧怕大主教。从某种一再重复的叫嚷中可以发现，他不仅从大主教那里、也从父亲那里完全独立出来了。[1]

莫扎特的婚姻

1781年的下半年并不比上半年好多少。在五月初，当他被大主教从台阶上推到门房后，他就搬进韦伯家了。我们想必还记得，当莫扎特和母亲1778年去巴黎的路上，沃尔夫冈曾和一位年轻的歌唱家阿洛伊西亚 · 韦伯相爱，一开始，她曾给过他很大的希望，可几个月后，当她的前程看来更加光明时，她便将他抛弃。彼时，她正在慕尼黑演唱，薪酬丰厚，而且颇受选帝侯的青睐，一心巴望着靠王室的赏识寻找更好的未来。

---

1. 在许多关于莫扎特的传说中，有一种是最引起争议的：他摆脱父亲管束、寻求独立的行为造成了心理成长上的障碍。事实上不容怀疑的是，他一直是一个孝顺的儿子。他也是一个自律、成熟、独立的成年人，适合作丈夫和父亲，这从一封他的信中可以窥见："我求您，我最亲爱的爸爸，为了将来，别再寄来这些（关于批评的——引者注）信吧……因为它们只能扰乱我的思绪，让我心烦意乱、不得安宁；我如今必须集中精力作曲，需要的是轻松的神智和平静的状态"。（1781年6月9日书信）。莫扎特在二十五岁上和二十一岁时判若两人。

在那个当口，莱奥波德·莫扎特已经意识到他儿子对阿洛伊西娅的迷恋会毁掉他的职业生涯。而如今，当他发现韦伯一家又重新出现在维也纳时该多么失望！韦伯家的父亲去世了，母亲和未出嫁的女儿们从曼海姆移居维也纳，在这里韦伯夫人沉溺于男房客和酒精。阿洛伊西娅的皇家“保护人”已经厌倦了她，她在慕尼黑的日子没有再捱过一年光景。她不得不嫁给一位鳏居的演员和画家约瑟夫·兰格，后者同意出钱供养他的岳母。沃尔夫冈就是住进了这么一家子当中。仅仅三个月后，父亲莱奥波德听到流言，说他的儿子准备和两位待字闺中的韦伯姑娘中的一位结婚，但沃尔夫冈却苦苦否认他坠入了爱河：

482

> 我不能说……我没有跟她(康斯坦策——引者注)说过话；但我没有和她恋爱。如果时间许可(只有在晚上)我会和她插科打诨、开开玩笑，仅此而已。倘若只要跟我调笑过的女人，我就得结婚，那么我至少已经有两百个老婆了。(1781 年 7 月 25 日书信)

一个月后的 8 月 22 日，他告诉父亲，有个贵族女学生(约瑟芬·冯·奥恩汉默尔)追求他，他没有理会。过了一阵子(他几乎没有再提到韦伯的名字)，沃尔夫冈这样向父亲倾诉：“哦，我一直想向您打开心扉，这是多么快乐的事，但我对您可能要



康斯坦策·莫扎特，绘于1783年的肖像画。

给予我的责备有点发怵……”（1781年12月15日书信）。1782年8月7日，在他和韦伯家的二女儿——康斯坦策·韦伯——结婚后三天，莫扎特给父亲写了一封信。莱奥波德勉勉强强的祝福在婚礼举行之后姗姗来到。沃尔夫冈不遗余力地鼓吹康斯坦策的好处，尽管他一遍遍地保证她善良、谦虚、节俭，但却很难使莱奥波德相信这是一门好亲事，虽然父亲不可能站在儿子的对立面。沃尔夫冈和康斯坦策现如今是一家人了，虽然人们可能会设想有一位更适合莫扎特的妻子，可她是他自己选择的，她无疑给他带来了幸福，同时也有苦痛——正如他对她所做的那样。

理想实现：《后宫诱逃》

当这一切发生时，沃尔夫冈正在热火朝天地创作《后宫诱逃》[*Die Entführung aus dem Serail*]，他用无穷无尽的有关这部歌剧的细节来使父亲暂时忘却韦伯家那些工于心计的女人们。他在1781年7月30日收到台本，随后两天就写信给莱奥波德，报告自己的计划以及已经完成的部分。当莱奥波德得知这部新歌剧的女主角像韦伯小姐一样也叫康斯坦策，其反应可想而知。 483

《后宫诱逃》计划在1781年9月中旬上演，以庆祝一位俄国大公对维也纳的访问。莫扎特以最大的热情加班加点完成作品。他的全部身心都沉浸在创作中，对于结果也感到满意。

> 我为歌剧倾注了全部热情，在过去需要用十四天完成的工作，现在只需要四天。我只用了一天时间就写出亚当贝尔格的A大调咏叹调、卡瓦利埃里的B♭大调咏叹调，还有三重唱，又用了一天半的时间把它们誊出来。（1781年10月6日书信）

在另外两封信中，最言简意赅地包含了莫扎特的歌剧观以及怎样改变台本使之适应创作、怎样处理音乐与语言和表现的关系。其中第一封有必要在此全文引用。（请注意第一行的反话）

1781年9月26日于维也纳

我最亲爱的爸爸！

原谅我前些天教您付了额外的邮费。不过我实在没什么重要的事情告诉您，我想就跟您聊聊有关我歌剧的想法吧，这样也许能让您高兴。由于原先的歌词从一段独白开始，我让施泰法尼先生将其中的部分写成一首小咏叹调的形式——然后再加入一首二重唱来替代奥斯敏的短歌后的絮叨。我们已经请了菲舍尔先生来饰演奥斯敏这个角色，他必定有着极为出色的低音音色（尽管大主教跟我说他作为一个男低音唱得太低了，不过我保证他下回一定能唱得高一些），我们必须好好利用这一资源，尤其是整个维也纳的公众都站在他这一边。可是在原来的台本中，奥斯敏除了这首短歌以及三重唱和终场外就别无可唱了，所以在第一幕和第二幕又分别给他加了一首咏叹调。我跟施泰法尼解释过，为配这首咏叹调所需要的歌词是怎样的——事实上，在施泰法尼知道这个之前我已经写好了大部分音乐。我现在只是加上开头和结尾，这样会有更好的效果。奥斯敏的愤怒这段加进了土耳其音乐，更有喜剧性。在写作咏叹调时，我给予菲舍尔的优美低音充分施展的机会（才不管我们萨尔茨堡的米达斯［Midas，是希腊神话中一位并不高明的音乐评判人，这里暗喻科罗莱多大主教——译注］怎么说呢）Drum beim Barte des Propheten（凭着先知的斧钺）一句还是要用相同的速度，但音符速度要加快；奥斯敏的愤怒逐渐加强，在咏叹调看起来要结束的那一刹那，达到Allegro assai（极快）的速度，并且是在完全不同的调性和节拍上，这必定很出效果。这好比一个人暴跳如雷，完全不顾一切秩序、节制和礼节，已经忘乎所以，因而这时的音乐也要忘乎所以。但由于激情不论狂热与否，都绝不能表现得使人厌恶；音乐即使是在最恐怖的情势中，也不能冒犯听觉，而要取悦于听众，或者换句话说，绝不能不再是音乐，所以我选择了一个和F大调——也就是咏叹调所用的调——完全不同、但又有关系的调：不是最近的D小调，而是最飘忽遥远的A小调。［A小调是F大调的同名小调（F小调）的平行大调（A大调）的同名小调，故曰"完全不同、但又有关系"——译注］现在让我来谈谈贝尔蒙特的A大调咏叹调，"啊，多么恐惧、多么热烈"

484

[O wie ängstlich, o wie feurig']。您想不想知道我是如何表现这一段的——甚至表现出他的怦怦心跳？用两把小提琴相隔八度演奏。听过的人都喜欢，包括我在内。我使它听起来很适宜亚当贝尔格的声色表现。您会看到战栗——悸动——看到他的颤抖的心如何开始起伏澎湃，我用渐强来表现这个。您听得见耳语和叹息——我用加弱音器的第一小提琴和一支长笛的齐奏来指示。

土耳其禁卫军的合唱正像大家都期待的那样，就是说，短小、活泼，专为取悦维也纳人。我为了卡瓦利埃里小姐的柔韧的喉咙让咏叹调"我的担惊受怕的命运是分别，如今以泪洗面"[Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug' in Tränen]牺牲了一点点。我尝试表达出她的感受，甚至采用华丽的意大利咏叹调的形式。我还把"Hui"[立刻]改成了"schnell"[迅即]，这样就成了"但迅即失去了我的快乐"[Doch wie schnell schwand meine freude]。我真不知道我们的德语诗人会怎样想。就算他们不懂戏剧，也不懂歌剧，也总不该让剧中人像一群穿着衣服的猪一样对话吧。滚吧，猪！

现在说说第一幕结束时的三重唱。佩德里奥把他的主人装扮成一位建筑师——为的是给他在花园里会见康斯坦策的机会。赛里姆帕夏雇佣了他。管家奥斯敏对此一无所知，并且成了全部陌生人的死敌和拦路虎。他粗野无礼，不许他们进入园中。三重唱开始非常突然——因为是歌词使然，我将它写成一首真正三声部的优美得体的曲子。随后，大调立即在"极轻"上开始——必须来得很快——并且伴有大量喧闹之声，这非常适宜用作一幕的尾声。噪音越多越好、场景越短越好，这样一来观众可就没有工夫停止他们的掌声了。

我只寄给您序曲中的十四小节，这一段非常简短，力度是强弱交换，土耳其音乐总是出现在强拍中。序曲转了好多调，我思忖着无论是谁，哪怕是头一天夜里没睡着的人，也不可能听着听着就打瞌睡。现在麻烦来了！第一幕是三个星期前完成的，还有第二幕的一首咏叹调以及完全用土耳其音乐构

成的“酒醉二重唱”[per i signori viennesi]也是如此。但我什么也不能再写了,因为整个剧情正在发生变化——而且说实在的,按着我自己的要求,在第三幕开始处,有一首迷人的五重唱——其实称终场更合适,我更愿意将它移到第二幕的结束。为了将这打算付诸实际,必须作大的改动,说白了就是要改变整个剧情——而施泰法尼[台本作者]已经准备着手下一部作品了。所以我们得有点耐性。所有的人都大骂施泰法尼。这一回,他可能只是表面上对我友好。不过他毕竟为我准备了台本——而且正是我想要的,老天,我真的不能再要求他什么了。好吧,关于这部歌剧我跟您都唠叨了些什么啊!可我真的忍不住。请您把我上次提到过的那首进行曲寄过来。基罗夫斯基说多布拉威克很快会来这里。冯·奥恩汉默尔小姐和我一直想要那两首二重协奏曲。但愿我们不会像犹太人盼弥赛亚那样白等。好了,再见,别了。我一千次地吻您的手,并且用心拥抱我亲爱的姐姐,愿她的身体好起来。您永远忠顺的儿子

485

W. A. 莫扎特 (1781 年 9 月 26 日书信)

而第二封信中说道:

现在谈谈歌剧的脚本……我很清楚歌词不是最好的,但是适宜谱曲,而且和我脑海中活跃的乐思搭配极好,也并不让人厌倦,我愿意打赌,在演出时可以说是无懈可击……此外,我还要说,在一部歌剧中,诗歌必须永远是音乐忠顺的女儿。为什么意大利喜歌剧到处受欢迎——尽管它们的台本那么微不足道……?只是因为在那里音乐绝对主导了一切,人们听它时把别的东西都忘记了。为什么一部剧情安排合理、歌词完全服务于音乐而不是挤来挤挤去地配合可怜巴巴的节奏的歌剧一定能成功……最好的莫过于一个洞悉舞台规律、有能力使音乐优美迷人的好作曲家遇上一个能干的诗人,那就是真正的绝配。如果这样的话,就不用担心别人的态度了,不管是喝彩还是不理不睬。(1781 年 10 月 13 日书信)



这幅出自莫扎特连襟约瑟夫·兰格之手的未完成的肖像，捕捉到了作曲家全神贯注的神情。（藏于萨尔茨堡莫扎特博物馆）

显然，莫扎特是把自己归入"好"作曲家之列的。

俄国大公来到维也纳又离开了，但《后宫诱逃》直到1782年7月16日才上演。导致推迟的是格鲁克两部歌剧的演出，沃尔夫冈对此大光其火，要知道他一接受委约就立即着手创作，而且马上就写完了第一幕。总是对暗算儿子的阴谋提心吊胆的莱奥波德认为格鲁克要对这部作品的遭遇负责，但这多半是误解，因为似乎正是格鲁克提议将委约给莫扎特的。但这里也必定存在一些有组织的阴谋，例如在头两晚上就出现了一拨喝倒彩的人，试图破坏歌剧的演出效果。但这些诡计都没有成功，作品甫一登台，就被证明是莫扎特最受欢迎的歌剧之一（无论在维也纳还是别处）。在首演后三周内，莫扎特在一派成功的气氛中迎娶了康斯坦策。

维也纳的生活

在12月24日，皇帝举行了一场莫扎特和克莱门蒂之间的钢琴演奏比赛。约瑟夫二世在这阵子无数次地听说莫扎特的名字，甚至还有可能拿他打过赌，我们从莫扎特的两封书信中得知这件事。第一封信讲述了这一事件，第二封信则这样描写： 486

> 现在简单说一下克莱门蒂。他是一位卓越的拨弦古钢琴演奏家，但仅此而已。他的右手技巧十分突出，最拿手的是三度。除此以外，他在品味和情趣方面可谓一无是处；不过是一架机械。（1782 年 1 月 16 日书信）

卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫在其自传中记录下了一段和皇帝的谈话，皇帝让迪特斯多夫比较一下莫扎特和克莱门蒂。迪特斯多夫对曰："克莱门蒂的演奏是简朴单一的艺术；莫扎特则众妙毕备。"[2]

到 1782 年 8 月，尽管莫扎特在维也纳已经呆了一年多时间；尽管和克莱门蒂的比赛占了上风；尽管皇帝也欣赏他的钢琴演奏技艺，他还是没有得到任何正式的任命。莫扎特本人也清楚地意识到自己在这方面的失败，他告诉父亲预备去伦敦或巴黎碰运气，但这些都是虚张声势，毫无下文。

然而，莫扎特的学生却越来越多，音乐会也值得期待——他得到市民阶层的私人邀请，这使得公家的职位不再那么让人揪心。在结婚之前的 1781 年底，他在一封家信里向父亲描述了自己的生活。

487

> 每天早上六点钟，我的假发匠会来叫醒我，七点钟梳洗完毕。然后是作曲，直到十点。此后给冯·特拉特纳小姐上一堂课，十一点又轮到伦贝克伯爵夫人，她们付我的学费是每十二节课六个金币，每天都上课……我跟伯爵夫人安排好了……就算她不在府上，我至少也能拿到学费。（1781 年 12 月 22 日书信）

他的社交生活也同样繁忙。他与康斯坦策和许多同龄人一样，都很贪玩。莫扎特在结婚前是打情骂俏的高手（参见前引 1781 年 7 月 25 日的书信）；而婚后更是变本加厉，他看起来似乎绝不放过任何一个机会，完全无视自己是有妇之夫。和别处一样，维也纳的狂欢节是跳舞季节。我们从在《费加罗的婚事》首演中唱堂·巴西利奥和堂·库尔奇奥的爱尔兰男高音迈克尔·凯利的回忆录中确实得知，莫扎特常说他对跳舞的天赋要超过音乐。在请求父亲把他的化装舞会行头寄来后，他说道：

---

2. Karl von Dittersdorf, *Autobiography*（reprint, New York, 1970）, p. 251.

上周我在自己屋里开了个舞会，当然每位参加的男士要付两个盾。我们从晚上六点开始，直到七点钟结束。什么！才一个钟头？当然不是。我的意思是直到第二天早上七点才结束。（1783年1月22日书信）

尽管有各种各样的干扰，作曲的进度照样。1782年创作了一部歌剧、一部交响曲、一部大型小夜曲、三首钢琴协奏曲、一首圆号协奏曲、一首圆号五重奏以及题献给海顿的伟大的六首弦乐四重奏中的第一首。但是能够说明莫扎特生活之手忙脚乱的是：因为这样那样的原因，他在这一年中遗下的草稿或未完成的作品比一生中任何别的时候都要多。

沃尔夫冈和康斯坦策在九年的婚姻生活中生了六个孩子，仅有两个在父亲过世后存活下来，而较大的那个更活到了七十四岁高龄。如果我们读了莫扎特在其长子（他注定只活了几个月）出生后写给父亲的信就会觉得，但凡能有一个孩子存活下来就已经是万千不易了：

我很确信，不管我的妻子有没有能力给孩子哺乳，她都不会去做。此外我也同样确信，我的孩子不会吃别人的奶长大！我想以水代奶来喂养孩子，就像我和我姐姐当初那样。不过陪伴在此的助产师、我岳母以及其他大多数朋友都劝我别这么做，但若仅仅是因为孩子喝水容易夭折的话，那我仍会坚持我的念头，在我看来，之所以不能成活，全赖她们不懂正确的喂水方法。（1783年6月18日书信）

1783年，莫扎特结识了洛伦佐·达·蓬特（1749—1838）这个将因成为他最伟大的三部歌剧的台本作者而名垂不朽的人。达·蓬特刚从意大利逃亡过来，为的是躲避一场因通奸而判入狱的官司。他到维也纳时，正是玛利亚·特蕾莎死后不久。达·蓬特很快和萨里埃利接上了趟，因而渴望再写一部歌剧的莫扎特不敢指望能从他那里得到一个台本。他写信给父亲： 488

意大利喜歌剧又开始在这里上演，非常成功——其中的喜剧角色歌手尤其好。他名叫贝努奇。我曾经粗略浏览过一百个乃至更多的台本，但很难

找到一个教我满意,最好的情形都需要做大量改动……这里还有一个诗人,达·蓬特修士……他要给萨里埃利写一部全新的台本。这大约需要不少于两个月的时间——他曾经答应之后也要为我写一部,天知道他能不能信守承诺——或者说想不想!——这些意大利绅士都是当面对你好!——够了!我可知道他们!——倘若他和萨里埃利一鼻孔出气,我这辈子就别想从他那里得到什么。(1783 年 5 月 7 日书信)

看来他是对的——至少在那时候。

莫扎特作为一位音乐会钢琴家极受欢迎。下面是一份 1783 年 3 月 23 日在国家剧院举行的音乐会节目单:

1.《哈夫纳交响曲》, K. 385
2.《伊多梅纽》(K. 366)中的咏叹调"如果他失去了父亲"[Seil padre perdei],
3.《C 大调钢琴协奏曲》, K. 415
4. "悲惨啊!达夫之子"[Misera Dove son], K. 369 场景
5.《D 大调小夜曲交响协奏曲》, K. 320
6.《D 大调钢琴协奏曲》, K. 175
7.《卢齐奥·希拉》(K. 135)中的咏叹调"分娩吧,快一些"[Parto, m'affretto]
8.《钢琴赋格与变奏》, K. 455
9. 回旋歌(曲)"我殷切的希望"[Mia speranza adorata], K. 416
10.《哈夫纳交响曲》(K. 385),终乐章

音乐会的全部作品都出自莫扎特之手,而且有皇帝御驾亲临。节目单中的即兴赋格就是专为博陛下的青睐而加进的。

1784 年是特别多产而繁忙的一年。莫扎特的音乐会活动要求创作更多的协奏曲,他的天赋使他一气写了六首(K. 499、 450、451、453、456、 459),每一首都可以说在思想和趣味的丰富性上超越了过去的作品。从这些协奏曲的第一首开始,莫扎特开始给自己编作品目录。他在一个小本子上,在一页空白纸上写下创作时间、编号、标题和乐器编制;在相对的另一页上画好五线谱,在两

行缩谱上写下作品的开头。在笔记本的封面他写下了“*Verzeichnüss alle meine Werke*”（我的全部作品目录），自 1784 年 2 月迄今——沃尔夫冈 · 阿马迪乌斯 · 莫扎特。这份宝贵的目录也并非没有错误，因为作曲家并非总是及时补充新作的信息。但它却提供了强有力的证据证实了莫扎特同时创作不止一部作品的作曲方式。例如在 1786 年显示了如下的创作过程： 489

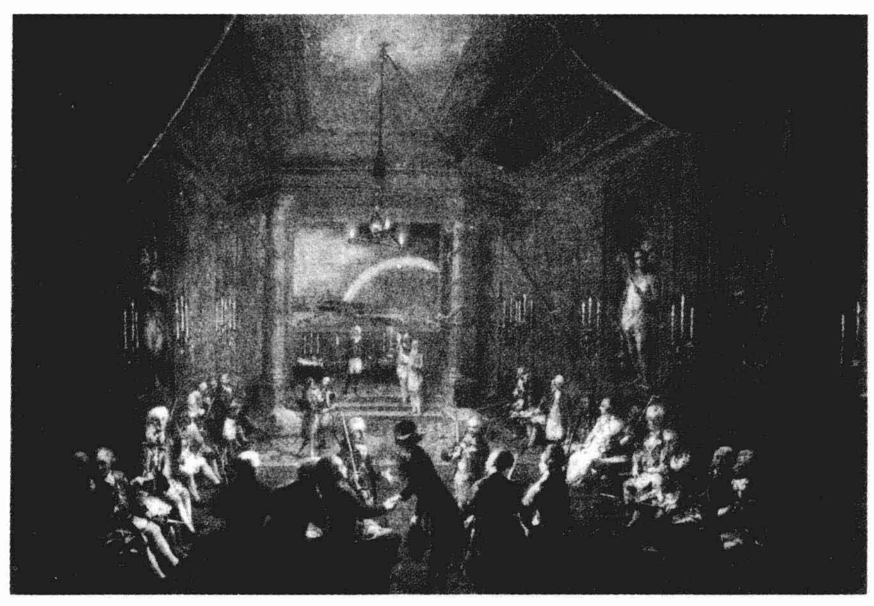
2 月 3 日	[K. 486]	《剧院经理》“带音乐的喜剧”
3 月 2 日	[K. 488]	“A 大调钢琴协奏曲”
3 月 10 日	[K. 489]	女高音、男高音和乐队“二重奏”。“为我的歌剧《伊多梅纽》”
3 月 10 日	[K. 490]	带独奏小提琴的情境与回旋曲，为女高音和乐队而作
3 月 24 日	[K. 491]	“C 小调钢琴协奏曲”
4 月 29 日	[K. 492]	《费加罗的婚事》，“四幕意大利喜歌剧”
6 月 3 日	[K. 493]	“钢琴、小提琴、中提琴和大提琴四重奏”
6 月 10 日	[K. 494]	“为独奏钢琴而作的小回旋曲”
6 月 26 日	[K. 495]	“为莱特盖伯 [Leutgeb] 而作的圆号协奏曲”
7 月 8 日	[K. 496]	“为钢琴、小提琴和大提琴而作的三重奏”
8 月 1 日	[K. 497]	“四手联弹钢琴奏鸣曲”
8 月 5 日	[K. 498]	“为钢琴、单簧管和中提琴而作的三重奏”
8 月 19 日	[K. 499]	“为 2 把小提琴、中提琴和大提琴而作的四重奏”
9 月 12 日	[K. 500]	“12 首独奏钢琴变奏曲”
11 月 4 日	[K. 501]	“四手联弹钢琴变奏曲”

11 月 18 日	[K. 502]	“为钢琴、小提琴和大提琴而作的三重奏”
12 月 4 日	[K. 503]	“C 大调钢琴协奏曲”
12 月 6 日	[K. 504]	“交响曲”(“布拉格”)
12 月 27 日	[K. 505]	“为斯托雷斯小姐[Mlle.Storace]而作的四手联弹钢琴变奏曲”

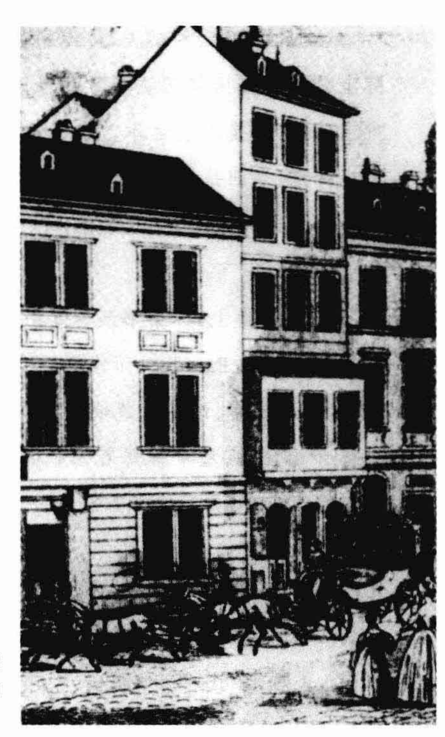
这是一个令人吃惊的众多杰作连续创造的过程,它们证明了莫扎特取之不尽的灵感和旺盛的创作能力。

1784 年还有两件对莫扎特来说至关重要的事必须提及，二者都与他的音乐会演出有关。在这一年初，他常在约翰 · 艾斯特哈齐伯爵府上表演，伯爵是一位活跃的共济会员。莫扎特在 12 月被接纳入会，这对他的精神世界影响极大，共济会的理想成为他最重要的灵感来源。和艾斯特哈齐家的往来也使他结识了海顿。

也是在这一年，莫扎特的姐姐奈内尔出嫁并离开了娘家。他们姐弟的关系



在这幅表现维也纳共济会支部入会仪式的油画中，最右边的形象可能是莫扎特，而居于正中的人有可能是尼古拉斯 · 艾斯特哈齐。（藏于维也纳市历史博物馆）



莫扎特及其家人从1784年9月—1787年4月都居住在这座有凸窗的房子里。他就是在这里接待了海顿和贝多芬。（藏于维也纳市历史博物馆）

在各自结婚前一直是最为密切的，但从此以后，由于各自的家庭责任使然，他们不得不渐渐疏离了。

1784—1785年应该算是莫扎特成年之后最为成功的时期。他住在舒适体面的居所，他的音乐会接连不断，第二个儿子卡尔（1784—1858）也十分健康快乐，长子夭折的悲痛也几乎被淡忘了。就连作为父亲的莱奥波德也感到十分自豪。他在一封写给奈内尔的信中充分表达了对儿子及其家庭、生活与事业成功的满意之情。

> 你弟弟有非常好的四重奏，你可能会觉得吃惊，这些作品的租金是四百六十盾[gulden]……我们参加了他的首场预订[subscription]音乐会，一同出席的还有无数达官显贵。音乐会极其成功，乐队演绎非常到位……我们听到了一首沃尔夫冈新作的十分优秀的协奏曲，当我们抵达时，抄谱员还在誊抄，其中的回旋曲你弟弟甚至没时间从头至尾弹一遍……我遇到了好多熟人，他们都来和我谈天，我还被介绍给别的一些人。

星期六晚上,约瑟夫 · 海顿先生……来见我们,演出了新的四重奏,实际上是沃尔夫冈将三首新写的加入到已有的三首中。新的几首显得不那么难,但同时也是杰出之作。海顿对我说:"在上帝面前,作为一个诚实的人我要告诉您,令郎是据我所知最伟大的作曲家——无论据耳闻还是目睹。他有的不仅是过人的品味,还有对于作曲最为精湛深刻的了解。"

星期天晚上,你弟弟演奏了一部光辉灿烂的协奏曲,是为巴黎的帕拉迪斯小姐[Mlle. Paradis]而作的。我的座位和美丽的符腾堡公主只相隔两个包厢,真是有幸,清清楚楚地听到乐队的精彩演绎,禁不住热泪盈眶。当你弟弟离开舞台时,皇帝挥舞着帽子高呼"好极了![Bravo]莫扎特!"当他回来重新演出时,如潮的掌声响作一片。(1785 年 2 月 16 日书信)

491 莫扎特一家始终活动不断("我们要直到深更半夜才能上床,然后五点半甚至五点就得起床"。1784 年 5 月 26 日书信),音乐会、排练、上课……向莱奥波德隐藏了入不敷出的事实,在这一年底,困扰作曲家今后生命的经济窘困的征兆已经初露端倪。在写给作曲家兼出版商 A. 霍夫曼斯特的信中,他说道:"我在困境中向您求助,希望能通融一些款项,现在我有急用。"(1785 年 11 月 20 日书信)

莫扎特与达 · 蓬特

这一回,莫扎特和达 · 蓬特终于可以愉快合作了—— 一起改编博马舍的《费加罗的婚事》。这部剧作去年首次在巴黎上演,而早在 1785 年 1 月 31 日,皇帝约瑟夫二世就已经表示关切了,他认为这部作品若要翻译成德语在维也纳上演,492 就需要进行大修改。莫扎特对这一作品的选择可能是受到他本人对这一题材的情感的影响,或许他相信这一题材是受到欢迎的,因而据之改编的歌剧将有可能获得商业上的成功;但更有可能是为了迎合皇帝的极大兴趣。我们已经知道了莫扎特在改编原著时对于台本作者的种种要求。达 · 蓬特无疑是一位善于应变的语言大师,尽管我们没有关于他们工作状况的只言片语,但我们可以断定

这应该是相得益彰的。

歌剧《费加罗的婚事》于 1786 年 5 月 1 日在维也纳宫廷剧院上演。对于作品的反对之声推迟了、但却没能阻止它的面世。1786 年这部作品在维也纳上演了九次。此后，直到 1789 年才再度登台，在 1790 年和 1791 年的上演次数更多。而后直到 1798 年，没有任何一家维也纳宫廷剧院上演莫扎特的歌剧，这显然表明他失去了宫廷的欢心，也证实了同道对他的敌意。

有一阵子，莫扎特感到，尽管他在维也纳的活动广受欢迎与支持，但却缺少本该有的来自皇帝的官方认可。必须在强有力的主人的控制和庇护之下进行全部活动，对艺术家固然是一种限制，但对于自由艺术家来说，必须完全自己解决财政问题则是另一个大麻烦。在无数封信里，他向父亲表达了自己想得到一个正式职位而屡次受挫的不满。为了缓解经济上的困境，他一度打算去英国开拓财源。最晚不超过 1786 年，莫扎特已经开始制定旅行计划，练习英语，并预备出发。然而，他计划的前提是让爸爸莱奥波德来替他照顾孩子，因为他不打算让康斯坦策和他们一块儿留下来。遗憾的是，莱奥波德那一阵子正忙于照顾他的另一个孙子，也就是奈内尔的儿子莱奥波德，还来不及换班。

莫扎特夫妇对这一拒绝的失望，还是随着他们年仅一个月大的第三个儿子夭亡而淡忘了。因此，1786 年底，当他们得知《费加罗的婚事》已于 12 月初在布拉格上演的消息，不免稍作振奋。一篇 12 月 12 日的报纸新闻说道："没有哪部作品……像《费加罗》这样……引起如此轰动。"甚至流言散布，说莫扎特本人正在考虑前往布拉格，看看他的歌剧在那里是如何好过维也纳的。（同一份报纸稍后一篇报道又说莫扎特正准备春天去伦敦旅行。）莫扎特确实去了布拉格，并且告诉他的父亲，在那里"人人都在弹奏、哼唱'费加罗'"（1787 年 1 月 15 日书信），这给莫扎特的自信心带来了急需的提升。更重要的是，《费加罗》在布拉格的大获成功给莫扎特带来了另一部歌剧——《唐 · 乔万尼》的委约，这是莫扎特在 1787 年致力于完成的作品。

1787 年 1 月底，沃尔夫冈"最亲密、最好的朋友"奥古斯特 · 冯 · 哈兹菲尔德伯爵在三十一岁时去世——这也是莫扎特当时的年龄。几个月后，沃尔夫冈写信给父亲（这将成为他写给父亲的最后一封信），以深思而富于哲理的语调表达了对于莱奥波德健康状况的关心以及对于死亡的思考： 493

> 我很难告诉您，我是何等强烈地巴望从您这里得到某些确定的消息。我仍然在期待着，尽管我如今已养成了随时准备面对生活中最糟糕的事情的习惯。当我们深思熟虑时，便会认为，死亡，正是我们存在的真正目标。在近些年，我和这位人类最好、最真实的朋友形成了如此密切的关系，他的形象不再教我恐惧害怕，却让我感到实实在在的宁静与安慰！我感谢上帝慷慨地赐予我机会（您知道我是指什么），让我认识到死亡是开启通往我们真正幸福之门的锁钥。在夜里，如果不思考这个——像我这样年轻的人，也许就看不到第二天了——我便不能成眠。尽管没有一个我的熟人认为我在平日里愁眉不展或闷闷不乐。（1787年4月4日书信）

莱奥波德死于1787年5月28日。如果是在一年前，他也许会带着对儿子美满前程的乐观展望欣然离世，可是在1787年5月，为了节省开支，莫扎特一家不得不搬进较小的居所，莱奥波德很清楚地知道，沃尔夫冈的好运气已经一去不复返了。

《唐 · 乔万尼》在1787年10月29日被搬上舞台，布拉格观众以一种维也纳人无法想象、不可能给予的狂热接受了这部作品。莫扎特带着康斯坦策去了布拉格，他们两个在那里完全沉浸在胜利的喜悦中。

财务问题

当格鲁克于1787年11月1日殁后，留下了一个空缺，得以让约瑟夫二世在12月7日任命莫扎特接替。这个“内廷供奉作曲家”［*H. M. Kammermusicus*］的职位在很大程度上是荣誉性质的，除却偶尔提供一些舞蹈音乐外，几乎不承担任何责任。格鲁克每年领受两千盾的干薪，而莫扎特的薪俸是八百；据说他曾表示“对于我所做的而言是太多了，对于我能做的而言是太少了。”

1788年，莫扎特一生中最屈辱的经历开始出现：他向凡是可能给予帮助的人写了无数封求助信。确实，在接下来直至沃尔夫冈去世前几个月的三年里，莫扎特一家吃了上顿没下顿，从一个共济会兄弟米夏埃尔 · 普赫贝尔格那里借钱又还钱，然后再借钱。事实上，大量现存文献表明，这一时期莫扎特跟数不清的人

494

告帮。为什么这样做的原因及其必要性难以确定，一种可能的解释是他涉足于赌博，而他的某些朋友确实老于此道。也可能他已经陷入高利贷者之手，或是过于注重保持外在的场面而花销过大，不管情况如何，莫扎特有着许多朋友，他们是不会怀疑他在经济方面的窘境并可以为他提供帮助的。在最后的日子里，康斯坦策经常闹病，常常去维也纳附近的温泉小镇巴登休息疗养。我们还从莫扎特的书信中得知，尽管屡屡发出求助的哀告，他依然雇佣着照顾起居的贴身侍仆。

当李希诺夫斯基公爵邀请他去普鲁士之际，在无穷无尽的烦恼中总算有了片刻的喘息，莫扎特享受着旅行的乐趣，不用去应付每日俗务，饱览着一路上的风土人情。旅程从 1789 年 4 月 8 日开始，经过布拉格、德累斯顿、莱比锡，最后到达柏林。莫扎特在途中见到了许多老朋友：在布拉格会见了杜舍克[3]和剧院经理多梅尼科 · 瓜尔达索尼（ 1731—1806），并和后者谈及未来的一部歌剧。在德累斯顿，他聆听了约翰 · 威廉 · 哈斯勒（1747—1822）演奏管风琴，并给予了毫不留情的批评；在莱比锡的圣托玛斯教堂，他本人在一群如痴如醉的听众面前演奏了管风琴，还和 J.S. 巴赫的后继者约翰 · 弗利德里希 · 多勒斯（ 1715—1797）见了面。多勒斯向莫扎特展示了巴赫经文歌的手稿，据说莫扎特把这些乐谱摊在地板上，如饥似渴地读着，末了，说道：这里总算有些能学得到的东西。在波茨坦，普鲁士君王、大提琴演奏者腓特烈 · 威廉二世对他期盼之至，这位国王给予音乐毫不吝惜的赞助。国王请求他创作六首四重奏（最终完成了三首），并为公主写作六首简易的钢琴奏鸣曲（后来完成了一首）。莫扎特得到了这位君主慷慨的报偿，不过在他两个月后回家时又几乎一文不名了。1789 年 7 月 12 日，他给可信赖的朋友普赫贝尔格写了这样一封信：

最可贵、最亲爱的朋友和最尊敬的兄弟：

伟大的上帝！我此刻的处境真是糟到不能再糟了。如果就连你，我最亲爱的朋友和兄弟，都抛弃我的话，我们就一败涂地了——我这运交华盖的无辜者和我害病的妻儿。只有那天，和你在一起时，我多么想向你敞开心扉，但

3. 弗朗提斯克 · 克萨维尔 · 杜舍克（1731—1799）及其妻约瑟法（1754—1824）是莫扎特在布拉格的密友。后者有一副美妙的嗓音，沃尔夫冈为她写过三首咏叹调。

却没有勇气这样做——事实上，我现在也仍然没有勇气——因为，我只敢战战兢兢地给你写信——如果我不能确定你了解我，我是不敢这样写的。你知道我的处境，你完全相信我的不幸和最为困苦的境况都是无辜的。仁慈的上帝！我来到你面前不是为了感谢，而是为了新的恳求！不是还旧债，而是借新债！如果你真的了解我，你就会理解我不得不这样做的苦衷。无需再和你讲，由于倒霉的疾病，我断了生计。但我必须说明，无论我的境况怎样不堪，我决定在家中举行赞助音乐会，以求最低限度得到我目前最主要和最经常的花销，因为我绝对相信你的友好援助。可是，就连这个也落空了。不幸至极，命运如此和我作对，虽然是在维也纳，即便我伸手去要，也得不到一个钱。两周前，我四处征求预订，而至今名单上只有凡·斯韦登男爵一人！现在(13日)，我的爱妻身体日见好转——如果没有这次沉重的打击，我本可以重新投入工作的。不管怎样，人们都安慰我，说她一天比一天好起来——虽然前天夜里她非常难受——我为她着急，手足无措、垂头丧气。昨晚(14日)她睡得很好，整个早上感到大有起色，我又满怀希望了，我觉得终于可以开始工作了。但现在又面临另一种背运，虽然这很显然只是暂时的。最亲爱、最重要的朋友和兄弟——你知道我现今的处境，但你也知道我的前景。所以让事情就像我们安排的那样；也就是，如此这般，你知道我的意思。此刻，我正在为弗雷德里克公主写六首简易奏鸣曲，为国王写六首四重奏，它们都由我出钱，让科泽鲁赫出版。与此同时，这两个题献可以为我弄到些进项。今后一两个月，我的命运将真正被决定。因此，最亲爱的朋友，你不会为我冒任何风险。事情全在于，我唯一的朋友，你是否愿意、或者是否能够再借给我五百盾。待我的事有了眉目后，我马上会每月还你十个盾；然后，在几个月后，只要一切顺利，我就如数奉还全部，再加上无论多高的利息，而且，我会终身欠你的债务，因为你的友谊和情谊是我终身无法回报的。谢谢上帝，事情已经过去了。现在你什么都知道了。不要因为我对你的信任而生气，请记住，没有你的帮助，你的朋友和共济会兄弟的名誉、内心的宁静甚至整个一生都将遭到毁灭。

495

你永远感恩的仆人、真正的朋友和兄弟

W.A.莫扎特

1789 年 7 月 14 日在家中：

> 哦，上帝！——我简直难以把这信发出！——但又必须这样做！要不是这场病从天而降，我决不会这样觍颜求乞于我唯一的朋友。然而，我请求你的谅解，因为你知道我所处的困境和将会有的前景。困苦是暂时的；好运则必定会持久，一旦钱的噩梦被驱散。再会。看在上帝的面上原谅我，务必！——再会！

情况是不能再坏了：康斯坦策又怀孕了，前往巴登“治疗”，关于他妻子行为的流言蜚语让莫扎特有所关注，虽然《费加罗》的再度成功上演和得到《女人心》的创作委约会使他一时振奋。这部新的歌剧吸引了莫扎特在 1789 年剩下时光的注意力，并在 1790 年 1 月成功登台。旋即在 1790 年 2 月 20 日，曾将《女人心》的题材推荐给莫扎特和达 · 蓬特并且给予他们委约的皇帝约瑟夫二世驾崩了。在新君莱奥波德二世即位后，莫扎特在宫中的职位和薪俸得到了保留，而感到在新皇那里无法得到先帝在位时的恩宠的萨里埃利则决定辞去歌剧院指导的职务。不过继承他遗缺的却不是莫扎特，而是约瑟夫 · 维格尔（1766—1846）。莫扎特的求助信仍然不断地发出。 496

1790 年底，莫扎特去伦敦的机会又再度出现。事实上，我们认为他得到了两项邀请，一是出自萨罗蒙之口，后者想要重复海顿英国之行的模式；二是见于一位叫奥莱利［O’Reilly］的人的书信。为何他对这两样邀请都未曾赴应不太清楚，一种可能是当时他和埃马努埃尔 · 什卡内德已经决定合作写一部德语歌唱剧。1790 年，莫扎特面临某些一生中最暗淡的光景，几乎不用怀疑的是，不管是从他自己的哀叹、还是从周围人的观察中都可以发现，在金钱和家庭问题的交相困扰之下，他的健康开始恶化了。不过在这一年快要结束时，还是有证据清楚地表明，长时间经济上的黑暗处境似乎要被打破了。1790 年他加入到作品目录中的新作品很少，但其中有《D 大调五重奏》（K. 593），这预示着他再一次开始创造具有无与伦比的美感和不朽生命力的音乐。

1791 年春天，莫扎特专心写作《魔笛》，并眼看就要于 7 月完成。就在这个月发生了两件事，中断了歌唱剧的工作，对此在大约七年后有如下记录。

他为著名的什卡内德剧院创作《魔笛》的音乐，什卡内德是他的一位老朋友。歌剧《狄托的仁慈》的音乐也已经由波希米亚议会委约，作为对莱奥波德皇帝加冕礼的献礼。他在从维也纳出发的马车上开始后一部作品的创作，在到达布拉格仅仅十八天后就最终完成。

关于已经提到的他的最后一部作品《安魂曲》的故事，既神秘而又引人注目。就在莱奥波德皇帝加冕前，甚至就在莫扎特接到去布拉格的命令之前，他收到了一封未署名的、由一位陌生的信使送达的信件，信中除了大量阿谀赞美之语外，还询问莫扎特是否愿意创作一部安魂曲，他要求得到多少报酬，以及何时能完成并交出这部作品？

497 莫扎特向来是不征求他妻子的意见就不会做任何事，因此他将这一重要的委约告诉她，并径直表明了想要尝试这一体裁的愿望，而且教堂音乐高贵而流动的风格一直吸引着他。她也劝他接受这一委约。于是，他回信给这位不知名的主顾，告诉他自己愿意按某种金额的报酬写这部安魂曲；他不能完全确定究竟需要多少时间来完成它；他还想知道在完成后将作品寄到什么地方。不久，上一次的信使又出现了，不仅如数带来了酬劳，而且允诺，由于莫扎特的要求过于自谦了，在收到作品后还会有一笔可观的附加报偿。总之，他可以按照自己的情绪和感受来创作，然而却无需为探求主顾的身份而自寻烦恼，因为这种努力注定是要落空的。

与此同时，莫扎特又收到了极为有利的、为在布拉格举行的莱奥波德皇帝的加冕礼写作一部正歌剧的委约。到布拉格去！为爱戴他的波希米亚人作曲！这实在太诱人了，难以拒绝。

正当莫扎特和他妻子要钻进去布拉格的马车之际，那位信使像幽灵一样出现了。他拉着她的裙裾，问道："安魂曲怎么样了？"莫扎特表示歉意，解释这一次旅行的迫切性以及无法和不认识的主顾联系；无论怎样，一等回到维

也纳马上着手安魂曲的写作，那位不认识的人也可以决定是否愿意等待这样长的时间。信使对这一回答十分满意。

在布拉格时，莫扎特病倒了，他不断尝试各种治疗方法；他面色苍白、病容日甚，尽管在朋友圈子里仍然充满乐观与幽默，拿自己的病开玩笑。

当他回到维也纳后，立即投入到安魂曲的写作中，以最大的力量和饱满的热情工作着；但他的病情却日趋严重，使他无精打采、意气消沉。他妻子对此十分担忧。一天，她带他去神父那里，想让他稍微振作一下精神，当他们单独在一起时，莫扎特开始说到死亡，并断定他正在为自己写安魂曲。这个敏感的人眼中充满泪花："我真的这样觉得"，他说道，"我活不长久了，我知道有人给了我毒药！我没法从心中摆脱这个念头。"[4]

现代学者驳斥《狄托的仁慈》是在1791年7月中旬（此时剧院经理瓜尔达索尼从布拉格去维也纳，可能将剧本带给了莫扎特）至9月6日（也就是歌剧首演的日期）之间很短的时间内创作的观点。这部歌剧的委约最早源自波希米亚议会，但并未直接发出，而是逐渐由个人来加以操作。瓜尔达索尼就是这样一位操作者，无论以何种方式，是他劝说议会授权自己指定"一位著名作曲家" 498 来作曲。当然，在布拉格最著名的作曲家正是莫扎特。因而必须假定，莫扎特和瓜尔达索尼早就为这部官方背景的歌剧做过准备，而且在委约正式下达前，已经有许多梅塔斯塔西奥剧本的改写本、甚至某些具体作品预备在那里了。至少有一首咏叹调"Non piu di fiori"［不再盼望用鲜花打扮］由杜舍克夫人在4月底的一场音乐会上演唱过。而且，毫无疑问，莫扎特为了按时完成作品工作得十分艰苦，剧中的宣叙调甚至由他的学生弗朗茨·克萨维尔·绪斯迈尔（1766—1803）代笔。对于作为取悦对象的显贵们而言，这部歌剧并不算成功。意大利出生的皇后声称这是"一部日耳曼蠢猪的雕虫小品"［una porcheria tedesca］，正

---

4. Franz Xaver Niemetschek, Ich kannte Mozart（I Knew Mozart）（Facsimile reprint of 1798 edition, Munich, 1984）, pp. 32–34. 作者英译。

是这个评语使这位皇后的名字永载史册，而她原本与“不朽”毫不相干。尽管《狄托》将会把莫扎特的声名带给伦敦的舞台，并在那里流芳百世，而近些年来，这部作品得到了更多批评性的关注，上演的频率也越来越高。

莫扎特从来不会为了迎合更多的人而降低自己的准绳，然而，从他和什卡内德开始酝酿《魔笛》的那一刻起就一直为之着迷，尽管这部作品似乎确实需要某种“简化”。无论它是否是神话背后永恒的真理；还是将他私人生活当中以为乐事的戏谑搬上舞台的机会；或是将各种不同的音乐风格——从最严肃到最轻松的——并置一处的诱人良机；[5] 抑或是莫扎特终于找到了一个让他赢得维也纳观众（无论哪个阶层）心灵的契机，我们不得而知。这里有可以让作曲家完全将自我代入并使其看到各种可能性的心理机制。毫无疑问，在最后一部歌剧中，他注入了自己全部的意匠和创造性的想象。

《魔笛》是莫扎特的第一位辩白者，它向他证明，成功是可能的，即便在他的身上。这部歌剧如此受欢迎，以至于在莫扎特辞世前的日子里，当歌剧院于某个晚上演出此剧时，未能到场的莫扎特会掏出表来估算哪位歌手正在演唱，并在想象当中观看和聆听舞台上的一切。没有别的哪一部作品如此具象了这个人自身的全部个性癖好，正如它综合了世故与天真、理想与现实、复杂与简单、经验与纯真一样。

《安魂曲》占据了他最后的时光，但最终没能完成。多年来，人们相信那个499 信使来自另一个世界，但简单的真相却在 1964 年最终揭示。这个名叫莱特戈布［Leitgeb］的信使是一位瓦尔赛格伯爵府中的执事，不过是在秉承其主人的旨意行事。伯爵是个乐迷，他有把别人的四重奏和室内乐据为己有的习惯。在他年轻的妻子去世后，他想造成自己为她写了一部安魂曲的假象——因此他要求匿名。对于莫扎特来说，这一真相是无关紧要的。他的顽疾让他感到了垂死的征象，在他有生之年忍受了如此之多的病痛，他能够诉说出这种有着不同寻常的本质的经历。

莫扎特死于 1791 年 12 月 5 日，就在他三十六岁生日的前夕。如果他活着，音乐史的面貌会大不相同，因为他刚被选为维也纳圣斯蒂芬大教堂的下一任乐长，

---

5. 例如，《魔笛》中的三个男孩天使的音乐以一种童声的外形将智慧、知识和老年的经验融为一体，这其实也是莫扎特自身的特性。

来自欧洲各地的委约正纷至沓来。在生命的最后，他将自己的风格进一步拓宽，使其能包容更加简单和通俗的性格气质，也使自己的音乐能被那些过去觉得它们过于复杂的听者接受。这种通俗的风格与他的技巧、想象力和智慧的结合，创造出一种极为精微的音乐，其如此简朴的特质使人很难不认为是来自神圣的天启。

为了避免奇谈怪论传递出错误的印象，最后的话需要由尼梅兹切克来讲，他对莫扎特外表的描写，给予我们甚于观看任何肖像的强烈印象。他写道：

> 这位异乎寻常的人在身体外观上毫无特殊之处，他身材短小，除去大而热烈的眼睛，容貌似乎也并不足以显示其过人的天赋。他的眼神游移不定、毫无思想，只有坐在键盘前例外。这时，整个的表情完全改变了！这时，他的双眼变得严肃而专注，时时刻刻都传递着感情，仿佛要通过琴声来表现，在听众中掀起情绪的波澜。
>
> 他的双手小而好看，在演奏时如此轻捷、自然地在键盘上移动着，以至于眼睛的视线几乎跟不上耳畔的振动。令人称奇的是，他能把它们伸到很远，尤其是在低音区。照他自己的说法，这要归功于对巴赫作品的勤奋钻研。
>
> 他的笨拙不雅与矮小身形起因于较早的过度用脑和缺乏锻炼的童年。尽管他的双亲都长相俊美，他小时候也是个美丽的孩子，但从六岁开始，就被迫习惯于久坐弹琴的生活，而且从这时起又开始作曲。在他的一生中，这个人写了多少东西啊，尤其是在最后的日子里！众所周知，由于莫扎特惯于在夜里演奏和作曲，工作强度又极大，不难想象，这样的生活习惯造成了他身体多大的病痛。他的早逝（如果确实不是由于非自然的原因）必定主要归结于这些原因。
>
> 然而，这样一个其貌不扬的躯体中，却居住着一个造化绝少赐予、即便是其最为钟爱的宠儿也难于拥有的艺术天才。[6]

---

6. Niemetschek, *op. cit.*, pp. 44–45. 作者英译。

第二十六章
最后十年的杰作

500　有少数不朽之作体现了艺术灵感与生产过程的重大关系。亨德尔在三个星期内写出了《弥赛亚》与瓦格纳耗时二十余年对《指环》的复杂构思同是这一现象的例证。但是，就产出与灵感的持续性而言，在整个音乐史上还没有哪位作曲家的哪一时期超过巴赫在莱比锡的最初岁月（1723—1730 年左右）与莫扎特在维也纳的最后十年。这两位作曲家和他们所处的境况之相似性是令人吃惊的：都居于最后的归宿地——分别是莱比锡和维也纳，都有着最高的抱负——但很快破灭了；都采用他们那个时代最典型的手法来创作，但却被其同时代人指责为了追求音乐的“科学”而丧失了艺术性；都从赏识他们的才华、但又明显低估了他们的统治者那里得到了正式的职位；以及，最后都在各自音乐艺术的伟大造诣中窥见了自身存在的价值。巴赫和莫扎特都明白自己天才的高度，而都忍受着贸然的攻讦。“我亲爱的莫扎特，音太多了，”在一次《后宫诱逃》的演出结束后，皇帝如是说。“一个音都不多，陛下，”莫扎特回答道。

最后十年的创作显示出莫扎特在他所接触的每一种体裁中都突飞猛进。从最短小、最细微的歌曲到体量庞大的室内乐、交响曲、协奏曲以及歌剧，他找到了给予每件作品独一无二的品质的手段，并传达出这样的意象，即：他的创造性想象在不同程度上被完全吸纳进了作品的创作过程之中。对此，令人信服的解释是：莫扎特的作曲方法是先在心中形成重要的短小乐思，再于晚些时候将它们植入作品中并加以完成。即使是未完成作品的草稿也常常包含着已经完成的作品所拥有的精神印记，这使我们相信：它们中的许多只是在等待进一步的修饰与完善。

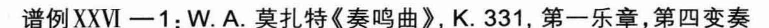
晚期钢琴作品
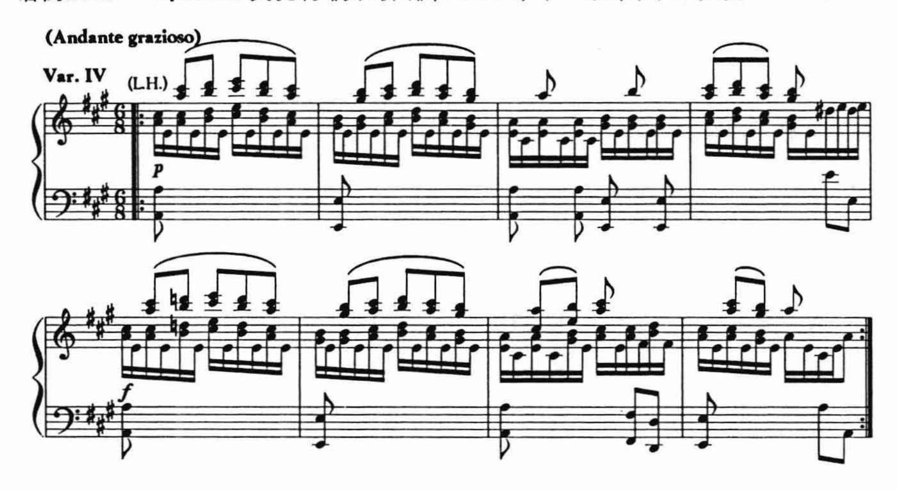
501

已有的研究大量涉及莫扎特最后九首独奏钢琴奏鸣曲的前四首的创作时间，但莫扎特自己的目录却无助于解决这一问题，因为这四首作品是在目录编制前问世的。

C 大调奏鸣曲	K. 330	1783 年	维也纳?
A 大调奏鸣曲	K. 331	1783 年	维也纳?
F 大调奏鸣曲	K. 332	1783 年	维也纳?
B 遵大调奏鸣曲	K. 333	1783 年	林茨?
C 小调奏鸣曲	K. 457	1784 年 10 月 14 日	维也纳
F 大调奏鸣曲	K. 533	1788 年 1 月 3 日	维也纳
C 大调奏鸣曲	K. 545	1788 年 6 月 26 日	维也纳
B$^{\flat}$大调奏鸣曲	K. 570	1789 年 2 月	维也纳
D 大调奏鸣曲	K. 576	1789 年 7 月	维也纳

基于对笔记和水印的分析，最近的研究倾向于支持以上的时间推定，尽管和科赫的作品编号不尽一致。至少，1783 年的三首奏鸣曲（确切地说是出版于 1784 年）构成了一组。第四首出版于另一组作品中（这一组中还包括 K. 284 和 K. 454），也是在 1784 年。这些作品有着巨大的拓展，不在于其规模的加大，而在其技术要求。K. 330 大约是最中规中矩的和最不引人注目的，尽管慢乐章十分迷人。K. 331 是最著名的之一，这是由于作为第一乐章的一组变奏是建立在被至少一位别的作曲家用过的某一主题之上，而其土耳其风格的回旋曲 [Rondo alla Turca] 被单独取出来改编成了各种形式。就演奏技术而言，最有趣的是莫扎特通过使用双手交叉技术在钢琴上造成了一种特殊的丰富鸣响。


谱例XXVI—1：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》, K. 331, 第一乐章，第四变奏



502　K. 332 为迪特斯多夫对莫扎特的评论提供了一幅绝好的例证：

> 他毫无疑问是最富于创造力的伟大天才之一，我还从未遇到过任何一位作曲家拥有如此惊人的源源不绝的乐思；我简直希望他在用它们时别这样大手大脚。他使他的听众凝神静气；因为当他们还没有捉住一个美丽的乐思时，另一个更迷人的已经接踵而至，这样始终如一，因而到最后，几乎不可能捕捉到任何一个动听的旋律。[1]
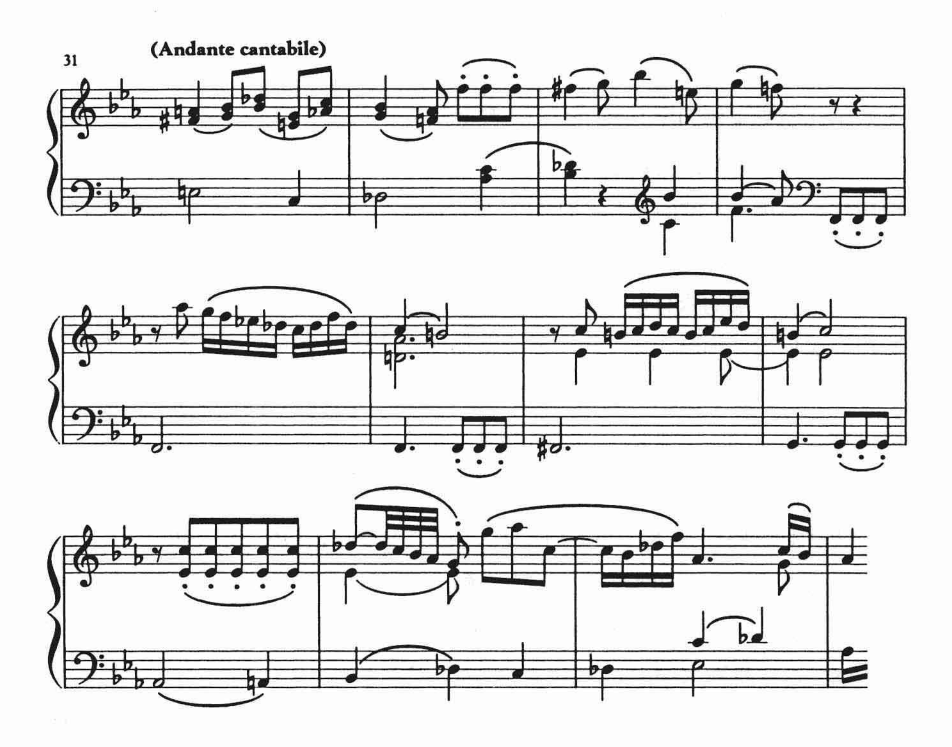
在这首奏鸣曲的第一乐章，K. 330 中起主导作用的阿尔贝蒂低音被连续变换的织体和极为丰富的旋律创意所取代。令人吃惊的是，慢乐章几乎完全被老派的左手分解和弦音型所主宰。同样令人吃惊的是大量有似于典型的朔贝尔特织体的片断，正如在较早的 K. 310 奏鸣曲和作于巴黎的一些变奏曲中所发现的那样。

《B♭大调奏鸣曲》K. 333 以其迷人的个性和丰富无比的旋律呈现出某种“返祖”[throwback] 特征。

---

1. Dittersdorf, *op. cit.*, pp. 251-252.

谱例XXVI—2：W. A. 莫扎特《奏鸣曲》K. 333，第二乐章



它的开始主题让人想起克里斯蒂安 · 巴赫的 Op. 17, No. 4，而第三乐章的长大华 503
彩段同样体现了较早期的风格。然而，慢乐章大量包含由延长了的倚音所造成的附加性和声成分，几乎与这首奏鸣曲的整体不大协调。

C 小调的 K. 457（*ACM* 62）洋溢着在莫扎特小调作品中层出不穷的特殊气氛。十九世纪的评论认为，他的小调作品通过真情实感的语言而非习惯性的套话摆脱了大调作品中表面化的特征。他们认为，莫扎特实际上是一位空谈革命者。很难相信，晚至二十世纪初，伟大的钢琴家、受人尊敬的指挥、哥伦比亚大学新任命的音乐教授爱德华 · 麦克道威尔还将这些大调奏鸣曲描述为“完全没有价值……极尽平庸之事。这是一种浮华的、即便李斯特也未曾沦落至此的拨弦古钢琴风格。”[2]
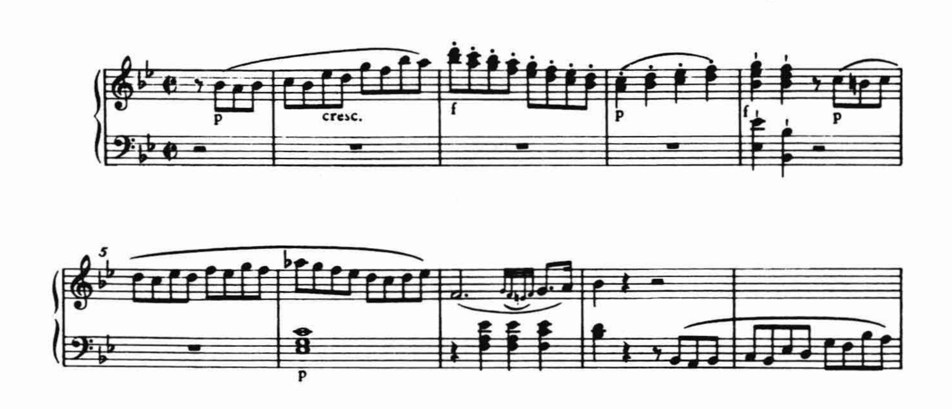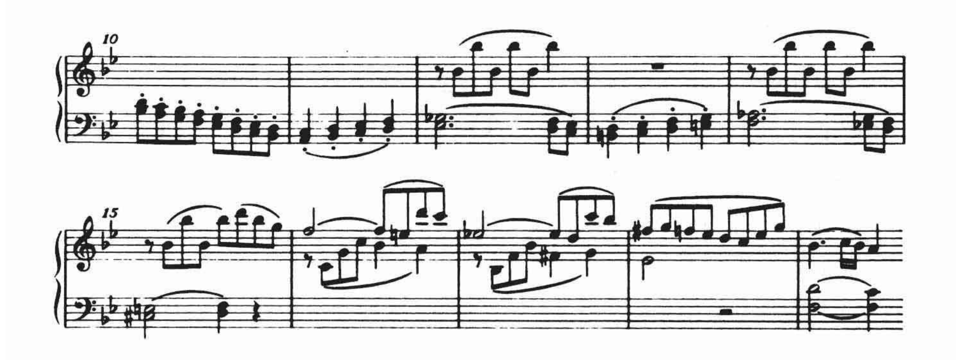
---

2. Edward MacDowell, *Critical and Historical Essays* （Facsimile reprint, New York, 1969）, p. 194.

莫扎特将 K. 457 和《C 小调幻想曲》(K. 475)一起题献给他的学生冯 · 特拉特内小姐，这无疑是一部在力度和旋律性内容的表现上包含着丰富情感容量的作品。但其结构仅仅允许一个微小的中部出现在第一乐章中，是这一类和呈示部有关的作品中最为短小的。然而这部作品的力量并非来自于任何发展的过程，这对于作曲家是极为罕见的。个中奥秘如果和音乐语言逻辑有关，那么应归咎于音乐纷繁的走向：也就是说，开头的向上猛推首先得到了一个习惯性的回答，但应观察到第 9 小节的属和弦是在十一小节后才真正解决的。还应注意第 51—56 小节保持着同一和声，在此之后，低声部转向终止，而这一上升的低音走向给予结束呈示部的素材以力量。在再现部相应的位置，低声部的力量由于半音和声的运用得以加强。而非同一般的延伸性尾声的功能则在于将全部活力都复归于宁静、稳定与沉着。莫扎特成功地显示出他对这一乐章的每一部分构成（从最大到最小）的全面掌控。慢乐章预示了贝多芬的音响（第 32 小节）和机巧，而最后一个乐章以其突然闯入的停滞和意料之外的转调给人以惴惴不安的感受。

《F 大调奏鸣曲》(K. 533）和《D 大调奏鸣曲》(K. 576）都表现出莫扎特日趋增长的将独奏奏鸣曲做室内化处理的倾向，在这两首作品中，左手和右手的材料相互交换、相互修饰，仿佛一对组合。下面的例子展示了莫扎特未完成的《B♭ 大调钢琴奏鸣曲》(K. 569a）头十九小节的完整片段：

504 谱例XXVI—3：W. A. 莫扎特《钢琴奏鸣曲》片段，K. 469a，第一乐章





此例和另一片段(K. 590b)以及上面提到的两首完成的奏鸣曲,支持着室内乐式的钢琴奏鸣曲观念。所有这些作品最基本的语言都是对位性的,即便是看起来十分常见的素材,也倾向于作复调式的处理。K. 533是唯一在技术特征上具有某些不同之处的。开头(第1—2小节)与呈示部的结尾(第99—102小节)相去甚远,而中部的第一个动作便是将它们黏合在一起(第103—107小节)。这一处理手法本身已经足够离奇了,而当第二调域的第二主题素材(第66—69小节)在再现部出现时又使用了一次(第193—196小节),这一素材随即和开头主题以对位的方式又来了一个局部的再现(第201—105小节)。

与众不同的丰富多姿的慢乐章含有一个莫扎特全部创作中最令人吃惊的和声与声部进行段落(第60—72小节)。这样的音乐超越了莫扎特自己所认同的"音乐绝不能不再是音乐"的美学范畴,进入到了另一个世界,在这里势不可挡的音型的重复一时间造成了具有表现主义效果的不协和性。

略去大量停留在草稿阶段的钢琴作品不提,还必须注意到K. 511的《回旋曲》、K. 540的《柔板》、K. 574的《吉格舞曲》和K. 355的《小步舞曲》(改编本K. 576b)。在这些作品,尤其是K. 511中,作曲家超越了他曾经写过的任何钢琴作品,尤其是将两个声部拓展为三部对位形态的右手效果以及对于复调技法的不断吸收值得关注。在这一时期,莫扎特也写了几套变奏曲,其中采用格鲁克主题的K. 451向来被认为是最优秀的。 505

四手联弹钢琴作品

在从 1786 年 8 月 1 日至 1787 年 5 月 29 日十个月的时间里，莫扎特完成了三部为四手联弹而作的钢琴作品，这些作品可以说是空前绝后的。《F 大调奏鸣曲》（K.497）预示了伟大的弦乐五重奏中丰富的音响和细密的声部写作，其性格迥异于稍晚的《C 大调奏鸣曲》（K. 521）。在后者中莫扎特的手法不那么复调化，而是更加依赖于钢琴化的音型；而在《F 大调奏鸣曲》中，前面已经提到的将两手演奏的独奏钢琴奏鸣曲成室内乐化的倾向进一步加强，这里两位演奏者分别成为左手和右手——只是用十指取代了五指。《G 大调变奏曲》（K. 501）在风格上最接近他的晚期奏鸣曲，虽然有竞奏风格（也就是说两位演奏者都必须有一定的技巧），但仍然是室内乐理想的体现。这三部作品无论是就其技术、内容还是本质的音乐性而言，都有理由被置于莫扎特钢琴领域的最伟大杰作之列。

为四手双钢琴而作的《D 大调奏鸣曲》（K. 448）是一个足以表明莫扎特能够将自己的风格融入任何器乐组合形式的绝佳例证。这部作品写于 1781 年末，供莫扎特本人和约瑟芬 · 冯 · 奥恩汉默尔小姐合作表演之用，这位小姐是莫扎特的钢琴学生，她体形肥胖，曾主动向莫扎特求爱但遭到了拒绝。[3] 在这部作品中，几乎所有的素材都被两位演奏者重复，这是一部社交音乐的绝佳之作。莫扎特还遗下了一些双钢琴和四手联弹的大规模草稿，它们表明，倘若时间许可，他还会留给我们不止一件这方面的杰作。

机械管风琴作品

莫扎特并未分享到十八世纪运用机械制造音乐的乐趣（这和我们的时代有几分相似）；至少在 1790 年末应邀为机械管风琴写些曲子时，他承认为“仅仅由几根小管子构成，听起来如此高亢并且幼稚”（1790 年 10 月 3 日书信）的机械写作是十分无聊的事情。作为结果的三部作品——K. 594、 608、 616——除去第一部外，却很难说反映了莫扎特无聊的心情。K. 584 和 K. 608 记写在包含四行的谱表之上，而 K. 618 则记为三行，前两部作品通常由钢琴或管风琴联奏。

506
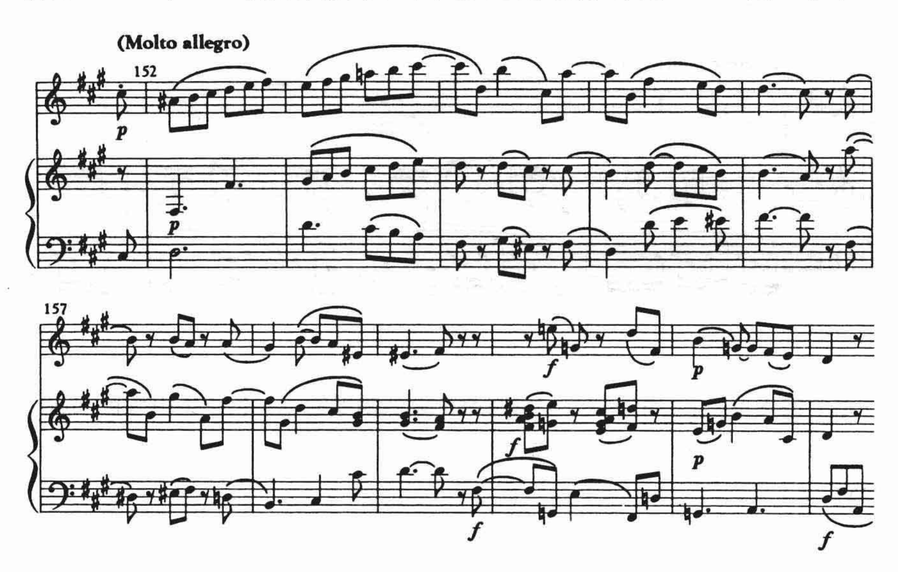
3. 约瑟芬 · 冯 · 奥恩汉默尔既是一位优秀的钢琴家，也是一位知名的作曲家。

这三部作品都是严肃的、复调织体的作品，而最后一部则是莫扎特晚期风格的最初例子：寓简于繁、寓喜于悲、浓淡相宜。

为小提琴和钢琴而作的奏鸣曲

“带小提琴伴奏”的钢琴奏鸣曲可以分为三组。第一组包含 K. 379、K. 376、K. 377 和 K. 380，创作于 1781 年，这正是与大主教失和前后。第二组包含一连串编号的未完成作品，写于他结婚的那一年。最后一组里有大型的《B♭大调奏鸣曲》K. 454（1784），这是一部为小提琴家雷吉娜 · 斯特利纳萨契而作的音乐会作品，首演时人们发现莫扎特竟然对着白页演奏：原来他只有工夫把小提琴的部分先写出来；还有 E♭大调的 K. 481（1785）、A 大调的 K. 526（1787）和一首小规模的《F 大调奏鸣曲》（K. 547）。每一首大型作品就其独特的方式而言都是极为卓越的，它们一同再次诠释了为两件乐器写作的标准。在 K. 481 中，有一个重要的特征必须被指出加以讨论，即作品在尾声中使用了一个最先出现在发展部中的素材——这是一种被许多历史学家归诸于贝多芬的手法。

谱例XXVI—4：W. A. 莫扎特《为小提琴和钢琴而作的奏鸣曲》，K. 526，第一乐章

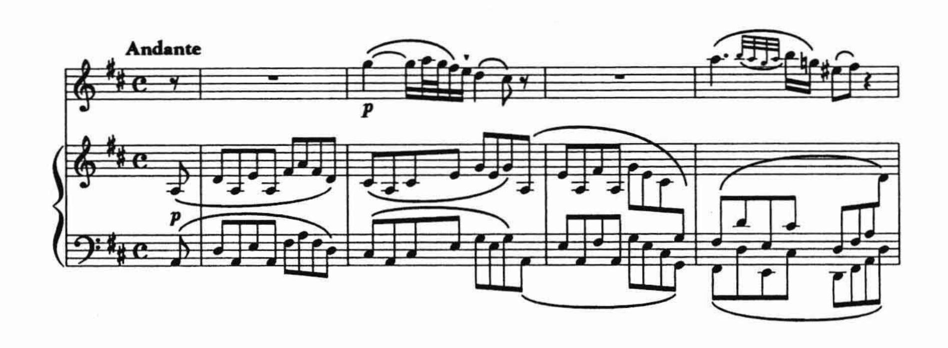


在 K. 526 的第一乐章中，不同声部之间精心雕饰的细节差异共同营造出一种流畅的韵律，这是莫扎特成熟风格中常被忽略的一面。事实上，整首奏鸣曲的织体属于某种各声部以自由对位的方式相互缠绕的类型。慢乐章是一种朴实无华与激情洋溢的绝妙混合。在这一乐章始终起支配作用的开头处流动的八度为音乐的运动提供了背景，形成一种声乐风格式的咏叹。这种织体类型显然影响了贝多芬的《小提琴奏鸣曲》(Op. 24)。
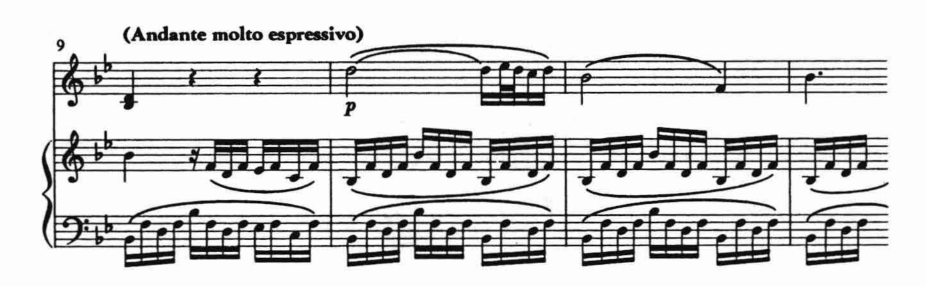
507

谱例XXVI—5：

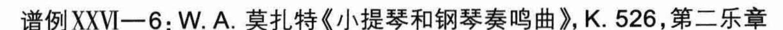
a. W. A. 莫扎特《小提琴和钢琴奏鸣曲》, K. 526, 第二乐章



b. L. 贝多芬《小提琴奏鸣曲》, Op. 24, 第二乐章



在这个慢乐章，莫扎特展示了一种将整个调性幅度的丰富色泽集中到再普通不过的 D 大调上的神奇能力，以魔术般的手法将其提升至全新的境地(参见谱例XXVI—6)。



谱例XXVI—6：W. A. 莫扎特《小提琴和钢琴奏鸣曲》，K. 526，第二乐章
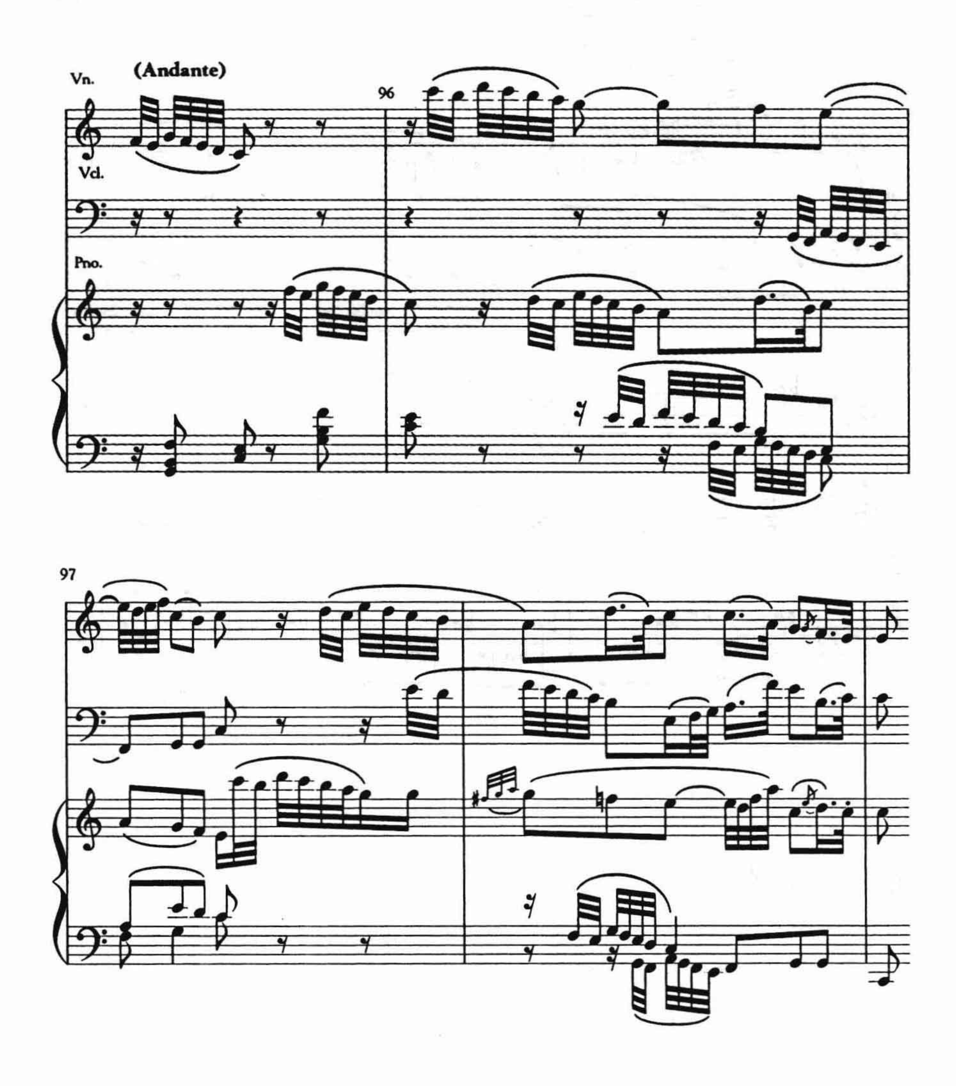
钢琴三重奏

莫扎特为钢琴与小提琴以及为钢琴、小提琴和大提琴而作的奏鸣曲奉献了这样多的思想与灵感，使这些作品保有超越他的时代的永恒意义与美感。虽然从 1776 年开始就没有写过钢琴三重奏，他却在 1786 年 7 月和 11 月之间，突然创作了三部杰作——G 大调的 K. 496、E♭大调的 K. 498 和 B♭大调的 K. 502。

此后隔了差不多刚好两年，在 1788 年 6 到 10 月间，他又写了三部：E 大调的 K. 542、C 大调的 K. 548 和 G 大调的 K. 564。这些作品从一开始就有别于带 508

伴奏的钢琴奏鸣曲，而是真正的三重奏，这从选自 K. 496 的下例中可以看出：

谱例XXVI—7：W. A. 莫扎特《三重奏》, K. 496, 第二乐章



509 大提琴在经常支持和润色低音线条的同时，也扮演着介于通奏低音和贝多芬的指定[*obbligato*]大提琴声部之间的角色——十分娴熟地在独奏声部、作为与其他声部的谈话伙伴以及作为其他声部的伴奏三者之间游走转换。在写作时，莫

扎特将大提琴置于最低的位置,钢琴在中间,而小提琴在上方。这种排列方式很自然地将大提琴作为低音线条处理,但让人吃惊的是它却如此频繁地承担着独立声部的功能。

这些三重奏是场合性的小品，像莫扎特的许多作品那样是为朋友们的私下表演而作，这也是他创作了大量不同寻常组合形式的作品的原因：诸如 K. 370 的双簧管四重奏；K. 423 和 K. 424 小提琴和中提琴的二重奏；为玻璃琴［glass harmonica，系指在不同规格的一排玻璃杯中加入体量不等的水，演奏时用双手在杯上刮擦而发出乐音的乐器——译注］而作的音乐以及机械管风琴作品等等。在这张作品列表上还有前面提到过的为钢琴、单簧管和中提琴而作的三重奏（K. 498），有些使人惊讶的是这部作品具有强烈的竞奏性和炫技因素，这是在别的三重奏中未曾发现的。
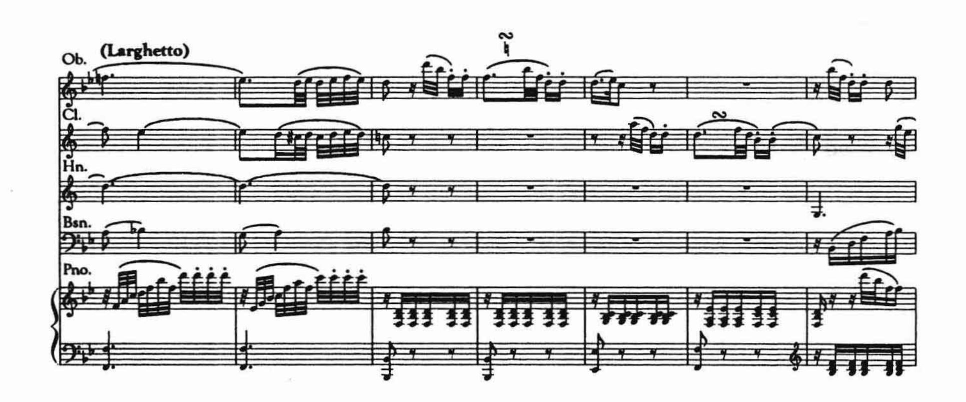
钢琴四重奏
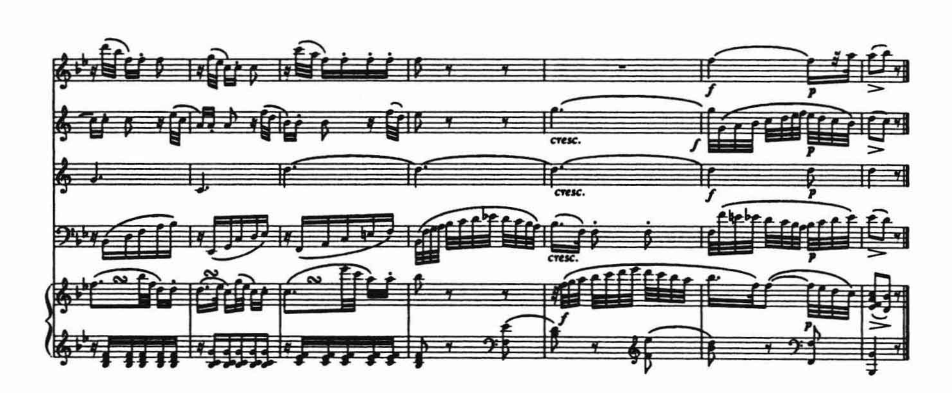
两首为钢琴、小提琴、中提琴和大提琴而作的四重奏（G 小调的 K. 478 和 E♭大调的 K. 493）本来会作为由三首组成的一套作品中的部分由莫扎特的朋友、作曲家和出版商 F. A. 霍夫曼斯特出版。由于第一首的反响不佳，霍夫曼斯特乞求解除合同，因而已经完成的第二首作品——事实上已经开始制版了——最后改由阿塔利亚公司出版。而第三首不幸地从未写成。在最初的钢琴四重奏中，这两首属于最佳之作，真的很难想象它们为什么会遭到拒绝。很明显，在钢琴声部有某些键盘协奏曲的因素，但没有超过伴奏键盘奏鸣曲的程度。而莫扎特超出公众期待之外的还是在弦乐部分，在这里对位织体透过弦乐器超出常规的伴奏音型编织 510 得十分绵密。和当时的弦乐四重奏不同，这两首钢琴四重奏都是快 / 慢 / 快的三乐章形式，这使其被归入“嬉游曲”一类的奏鸣曲和三重奏；但音乐素材则可算是取精用弘，表情丰富、亦庄亦谐，从器乐音乐到喜歌剧无所不包，而又水乳交融，无比高明。

钢琴五重奏

为钢琴、双簧管、单簧管、圆号和大管而作的五重奏（K. 452）作于1784年，莫扎特曾向父亲承认，他认为这是自己写过的最好的作品之一。莱奥波德写道他“无比快乐地、如此清晰地听到乐器间的所有交流融汇，那种极乐使我热泪盈眶。”（1785年2月16日书信）他所提到的大约是以下所引的片段，其中乐器的交融可算是音乐中最重要的景观之一：

谱例XXVI—8：W. A. 莫扎特《五重奏》，K. 452，第二乐章





在他生命的最后十年，公众将莫扎特视为一位钢琴家，但在私下里和朋友们 511
一道演奏时，他常常担任中提琴手。在萨尔茨堡时，他作为小提琴家也颇有声名。到了维也纳后，他选择不再充当众目睽睽的焦点，而满足于中间的位置，中提琴幽暗的音色和乐器间的细腻搭配十分适合他细细地玩味。

只为弦乐器而作的室内乐

在只为弦乐器而作的室内乐领域，莫扎特在二重奏、三重奏、四重奏和五重奏方面都树立了无可超越的标杆。用于评价这些作品的准绳难以简单地一一罗列，但其中必定包括乐器的交融，饱含着宽广的情感表现幅度的动人旋律，在转调与不协和音的处理上变幻多姿的和声，生机勃勃、惟妙惟肖的节奏音型以及丰富多彩、出神入化的织体。

弦乐二重奏

当莫扎特于 1783 年偕妻访问萨尔茨堡之际，为帮助无法完成委约的朋友米夏埃尔 · 海顿，他创作了两首小提琴和中提琴二重奏。这些作品（G 大调 K. 423 和 B♭大调 K. 424）完全满足了乐器组合上音乐与织体的各种可能性，在某种形式上大大超越了米夏埃尔 · 海顿差强人意的才具。

弦乐三重奏
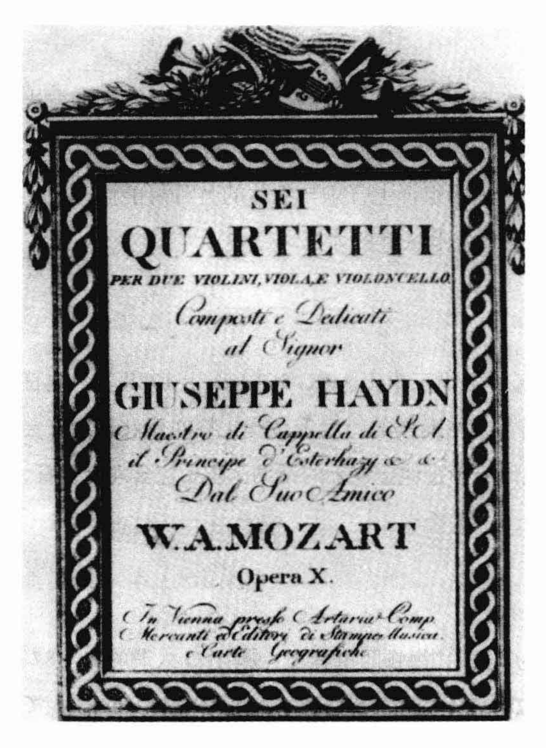
小提琴、中提琴和大提琴的《E♭大调三重奏》（K. 563）作于 1788 年，这首孤立的作品是为米夏埃尔 · 普赫贝尔格而作的，后者是莫扎特的朋友和共济会同志，在他最后的日子里曾无数次地给予过他金钱上的帮助。作品包含六个乐章，被合适地冠以“嬉游曲”之名。

弦乐四重奏

最后十首弦乐四重奏可以分为三组：“海顿四重奏”，包括：G 大调的 K. 387、D 小调的 K. 421、E♭大调的 K. 428、B♭大调的 K. 458、A 大调的 K. 464 以及 C

大调的 K. 465；单独的“霍夫曼斯特四重奏”，D 大调的 K. 499；“普鲁士四重奏”，包括：D 大调的 K. 575、B$^\flat$大调的 K. 589 和 F 大调的 K. 590。

因题献给这位作曲家而得名的“海顿四重奏”出版于 1785 年。在献辞中，莫扎特将这些四重奏称为“他的孩子”，是“长期艰苦劳动的结晶”，而他的手稿也显示出创作中大量修改的迹象。六首四重奏可以分为两组，每组三首。第一组作于 1782 年 12 月至 1783 年六七月间的七个月中，第二组作于 1784 年 11 月和 1785 年 1 月间的三个月中。莱奥波德认为第二组的分量比第一组要轻些。如果说 512 哪一组弦乐四重奏可以被认为是“古典主义”弦乐四重奏的缩影的话，那么这六首作品当之无愧。技艺和艺术达到了完美的平衡，旋律直截了当而又充满诱惑、和声逻辑严谨但又满含机巧，每一个器乐声部都层层相扣，没有一个音符是多余的，每一位演绎者不仅营造着整体美感，也发现自己对于整体而言同样必不可少。每时每刻，技法和织体都在变化，乐器几乎不再是乐器，而衍化为人声。在演奏时



莫扎特献给海顿的六首四重奏首版优雅的封面。阿塔利亚公司出版。

一切炫技的努力都将被抛弃，而很难有演绎者在面对这些四重奏时不以之为奇迹而被打动。它们构成艺术创造的巅峰，在其中一切都如行云流水、自然天成，人工斧凿之迹难见踪影。这正是可以证明约瑟夫 · 海顿对莱奥波德所说的那种音乐。事实上，这些四重奏使海顿的登峰造极之作也显得逊色了。

人们说，海顿向莫扎特展示怎样写作弦乐四重奏，而莫扎特又向海顿展示弦乐四重奏应该如何被创作。海顿对于莫扎特弦乐四重奏的影响是一个一直存在的问题。可以比较一下海顿 1772 年创作的 Op. 20 和 1781 年出现的随后的一组 Op. 33，被认为全然是两种风格。莫扎特的路子看来和海顿一脉相承，他在 K. 173（1773）和 K. 387（1782）之间也没有写过四重奏。但如果因此认为莫扎特是在老作曲家的影响之下写出“海顿四重奏”的，就会失之于肤浅。莫扎特聆听和吸收了他那个时代的大多数音乐。他的艺术发展道路像海顿一样是持续不断的。当然，他们相互影响，也在相互学习和模仿中彼此惺惺相惜、真诚欣赏，但都“自成一格”[*sui generis*]。 513

余下的四首就大相径庭了。“霍夫曼斯特”和“普鲁士”四重奏在各个技术层面同样显示出大师笔法，但其手法有所不同。这是否由于早年维也纳生涯中兴高采烈的情绪大为减少，并被别的情绪所替代，似乎很难说清。但自此以后，尽管不时仍有强有力的、果决的、勇往直前的因素流露，一层内省的阴影却深深笼罩于作品之上。

在“海顿四重奏”中，作曲家坚决避免使用一切公众音乐会圈子里的元素。在交响曲和协奏曲中，告知观众音乐开始的热烈开头是十分常见的。莫扎特有意识地和其他创作类型相区别的想法，使其避免了任何带有独奏性、竞奏性或炫技性意味的因素。（顺便说一句，海顿更倾向于将公众音乐和私人音乐的元素融汇起来。）而在最后三首四重奏中，莫扎特的这一理念发生了动摇。这几首作品是为普鲁士的腓特烈 · 威廉二世国王而作的，后者是热诚的业余大提琴家和博凯里尼的赞助人，得到过当时几乎所有著名的作曲家（包括海顿和贝多芬）的作品题献。莫扎特本来打算为国王创作六首四重奏，但只有三首完成。大提琴声部的主导地位和所有乐器间竞奏倾向的写作间达成了平衡——换言之，它们是要么独奏者、要么纯伴奏风格的延伸，和海顿四重奏中总是不断变化的关系构成了强烈的对比。奇怪的是，由竞奏风格所造成的辉煌效果在某种程度上

被速度对比的限制运用所削弱了。例如，第一首“普鲁士”四重奏（K. 575）只有一个行板慢乐章，而其他三个乐章都标记为小快板。

弦乐五重奏

如果说海顿和贝多芬在弦乐四重奏上的成就可以和莫扎特一争高下的话，那么在弦乐五重奏这一体裁上他就无敌于世了。除去 K. 174 这一例外，莫扎特五重奏的产生时间都在生命中的最后四年：C 大调的 K. 515 是 1787 年 4 月 19 日；G 小调 K. 516 是 1787 年 5 月 16 日；D 大调 K. 593 是 1790 年 12 月；E$^{\flat}$大调 K. 614 是 1791 年 4 月 12 日；此外还应该加上一首改编自管乐小夜曲的 C 小调五重奏 K. 406，作于 1787 年或 1788 年。我们不知道莫扎特为什么在这一特殊时期创作这些五重奏，它们看起来并非为某个朋友或一位出版商而写作，或许曾有过一 514 个将它们一起奉献给某位赞助人的计划，但这也只是一种推测。然而可以确定的是，对于一心想要通过一组乐器和另一组的不同来创造新的音响的作曲家而言，在室内乐的语境中将更多的乐器组合在一起带来了最好的作品。

每一首五重奏在保持了一种单一风格的限度的同时，又尽可能和别的作品有所不同，而都可以称之为完美无疵的杰作。C 大调和 G 小调五重奏组成了一对十分著名的作品（可以和别的对子，例如钢琴协奏曲 K. 466 和 K. 467、K. 488 和 K. 491 以及交响曲 K. 550 和 K. 551 相媲美），在此莫扎特似乎创造着互补的对立——形式相同而精神各异。

五重奏不仅不断显示出莫扎特作曲手法上的炉火纯青，而且也在某种程度上标志着他结构革新的决心（这经常被和海顿相联系），以及只有在舒伯特那里才重新出现的对不协和和声的使用。K. 614 的慢乐章具体体现了结构与和声上的创新（*ACM* 63）。在将回旋曲与变奏曲结合起来的混合结构中，主题是周期性地出现在他音乐中的一个舒缓的加沃特曲调。这一主题，和莫扎特的许多主题一样，将简朴和对称、优雅和忧郁融为一体，并在普遍性的外表中加入了极为微妙的细腻笔触。在第 53 小节，一个插部变奏［episode variation］将乐思带入到全新的境地。而在回复时（第 78—88 小节）莫扎特运用的具有不同寻常尖锐效果的未经准备的不协和音，正是他晚期的作品中常见的技法，即是说，对带有音程性修饰［intervallic modification］的音阶经过句的反复运用同时模糊了现在所在

的调性和即将进入的调性。

在五重奏中，一切因素被聚集在一起：严格的卡农，被融会贯通的赋格，模仿，织体与和声的变化，歌剧院，音乐厅，所有这一切都兼收并蓄创造出具有无法超越的丰富内涵的作品。它们和充满创造力的“海顿四重奏”不相伯仲，却绝无“普鲁士四重奏”中消沉的内省性。莫扎特在这一体裁领域是独领风骚的。

歌曲

还有一个被莫扎特丰富了的私人音乐的园地：歌曲。对于学者来说，莫扎特似乎并未预示十九世纪的德语艺术歌曲［Lieder］的繁荣，但事实上他的某些作品确实浓缩了十八世纪歌曲几个重要的通行特征。他接受了伤感忧郁的趣味，作品常表现眼泪、忧伤、慰藉、墓地、受伤、孤独以及对痛苦的忍耐，例如 K. 391、390 等，而 K. 523《晚望劳拉》［*Abendempfindung an Laura*］则是达到了完美的巅峰。这首歌曲不仅在情感表达上接近十九世纪的范式，在形式上也值得注意：其琶音伴奏音型扮演了持续的支撑背景，使通谱写作的旋律一气呵成。而讽 515 刺性的歌曲则描绘和嘲弄了好笑的习俗与人物，例如 K. 524 和 K. 518，最有代表性的是《老妇人》［*Die Alte*, K. 517］，仿古的音乐将歌词中厚古薄今的意味刻画得惟妙惟肖。十八世纪的叙事歌传统体现在莫扎特唯一的歌德诗歌作品《紫罗兰》［*Das Veilchen*, K. 476］中，这是一首通谱歌，但歌词分节，通过在结尾反复开头的诗句联缀而成。

在莫扎特的时代，维也纳的歌曲还只是用来娱乐音乐爱好者的区区小技。因此，莫扎特没有对这一体裁投入太多的精力。而令人惊异的是，这样不起眼的类型竟能一次次地引起他的注意。

交响曲

在维也纳期间，没有产生专门为这一城市而写的交响曲。实际上，在生命

的最后十年，莫扎特在这一领域只创作了六首作品：

K.385，D 大调	1782 年（“哈夫纳”）
K.425，C 大调	1783 年（“林茨”）
K.504，D 大调	1786 年（“布拉格”）
K.539，E 遵大调	1788 年
K.550，G 小调	1788 年
K.551，C 大调	1788 年（“朱庇特”）

我们必须对这数量的稀少表示理解，毕竟，莫扎特只为某些特别的场合写交响曲。如前所见（参见第 552 页），他把这一类型的作品在音乐会及典礼开场或结束时使用。为此，一首交响曲可能被分割开来，其第一、二、三乐章作为序曲使用，而第四乐章则可担当结束时的终曲。而音乐会上重要的曲目则是一些与独奏（独唱）家有关的体裁：协奏曲、咏叹调等等。

“哈夫纳”

这首作品本来是一首小夜曲，是以此为名为他的萨尔茨堡朋友写的第二部作品。当他需要一首新的交响曲在某场音乐会上分解使用时，莫扎特要求父亲把总谱寄到维也纳来，然后去掉了头尾的乐章，再给乐队加入长笛和单簧管，这样就创造了一首连他自己也吃惊的绝世之作。原来的小夜曲本是匆忙之际写就的，他已经全不记得相关的一切了。而对我们来说，这首交响曲是无法忘怀的，尤其是第一乐章，庆典般的热烈的 D 大调曲调与一个本身没有任何魅力的节奏性辛辣主题做了对位组合。莫扎特对此的处理和他层出不穷的创新将华丽与幽默、悲悯与生气熔为一炉。

516

“林茨”

1783 年 10 月底从萨尔茨堡返回维也纳后，沃尔夫冈和康斯坦策在林茨的图恩伯爵府上做了三个星期的座上客。莫扎特给父亲写信道：

我预备在这里的剧院开场音乐会——由于手头没有一首单个的交响曲，我不得不加班加点写一首新的，必须按时完成。（1783年10月31日书信）

他们是在10月30日抵达林茨的，而这首于11月4日首演的交响曲立即就获得了成功。

这是莫扎特的三部在第一乐章冠以缓慢引子的交响曲的第一部——某些学者将这一状况归于海顿在当时的影响。也许更应该引起注意之处在于，在这段十九小节的引子中有一种迥异于海顿的同类作品（例如他的第八十四、八十五、八十六、八十八交响曲）的进行过程。莫扎特的引子主题独立性更强，常常是漫长的和声或旋律进行，传递出一种更加深沉复杂的情感。在“林茨”中，整个引子是幻想性的，建立在下行音阶上，开始时的号角音型以及紧随其后的对位段只是由于潜在的低音进行而归于结束。

“布拉格”

接下来的一首交响曲，D大调的K. 504，也就是“布拉格”创作于1786年晚些时候，1787年初在一场由作曲家指挥的音乐会上首演，莫扎特这时正在布拉格负责《费加罗的婚事》的上演。我们知道，莫扎特这时正在考虑去伦敦淘金的事，因而这部唯一的交响曲有可能正是为那座城市的观众写的。这是一部三乐章的作品，其特出之处在于莫扎特那缓慢引子无比的长度，引子之后的快板乐章在很大程度上建立在对位织体的使用上。这个乐章在最后的高潮部分还含有一个对弦乐声部的非常规使用的著名例子。在这里，第一和第二小提琴之间巨大的空隙被致密的管乐音色所填满，而织体却表现出某种贝多芬式的紧张感。慢乐章好似一个在雄赳赳的头尾两乐章之间慵懒倦怠的孤岛。管乐配器的饱满和半音化写作创造出一种无可比拟的丰腴效果，在某些片断，管乐凌驾于弦乐之上的程度已经预示了1800—1830年间出现在贝多芬和舒伯特那里的配器技术。在十八世纪的最后二十年没有比莫扎特更具前瞻性的乐队写作。 517



谱例XXVI—9：W. A. 莫扎特《交响曲》，K. 504，“布拉格”，第一乐章

最后三首交响曲

莫扎特有可能打算将它们作为自己的“伦敦”交响曲，但是，由于缺乏明确的证据，我们还无法确定他创作它们的确切意图。作曲家在他的作品目录中的 1788 年下这样登记这些作品：

[K. 542]	6 月 22 日	为钢琴、小提琴和大提琴而作的三重奏
[K. 543]	6 月 26 日	交响曲——2 把小提琴、长笛、2 支单簧管、2 支大管、2 支圆号、2 支小号、定音鼓、大

提琴及低音提琴

[K. 544]　6月26日　小进行曲——小提琴、长笛、中提琴、圆号和大提琴

[K. 545]　6月26日　为初学者而作的钢琴小奏鸣曲

[K. 546]　6月26日　小柔板——为2把小提琴、中提琴和低音提琴而作，基于一首多年前作的双钢琴赋格　518

[K. 547]　7月10日　为初学者而作的带小提琴的钢琴小奏鸣曲

[K. 548]　7月14日　钢琴、小提琴和大提琴三重奏

[K. 549]　7月16日　为2位女高音和低音声部而作的小坎佐纳

[K. 550]　7月25日　**交响曲**——2把小提琴、长笛、2支双簧管、2支大管、2支圆号、大提琴和低音提琴

[K. 551]　8月10日　**交响曲**——2把小提琴、长笛、2支双簧管、2支大管、2支圆号、2支小号、定音鼓、大提琴及低音提琴

[K. 552]　8月11日　歌曲《倘若来到这里》[*Beym Aufzug in das Feld*]

令人难以置信的是，所有这些作品都是在上述大约八周之内创作的；尽管这张列表证明了不可能的事情：因为这些交响曲在整个十八世纪都是无可比拟的。在卓越的技巧和对一切要素的完美控制方面，它们都孤标傲世。作为一个整体，它们构成了有趣的三部曲，它们在各个方面的不同可以被视为一种互补。
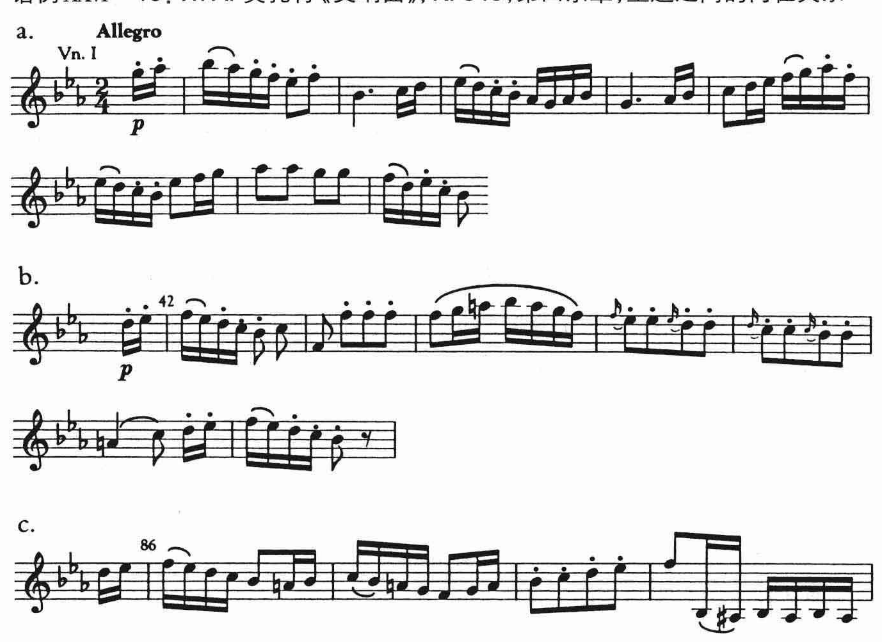
《E♭大调交响曲》被称为“共济会”，（三个降号的E♭大调和C小调是莫扎特在他的庆典性共济会音乐中最常使用的调，而第一乐章主题中的连音被认为象征着共济会成员的兄弟情谊。）除去象征意味，这也是莫扎特第三部和最后一部带有缓慢引子的交响曲。在引子中，宏伟的气势加上丰富的对位织体、狂暴而不可抗拒的不协和进行、神秘色彩的结束卡农，所有这一切都强化了开始快板的节奏犹犹豫豫、建立在动机上的旋律。这也是唯一一部在创作手法上和海顿有着密切联系的交响曲，但是莫扎特不断将自己的手法——单一主题[monothematicism]——纳入其中。《E♭大调交响曲》的最后一个乐章是一个奏

鸣曲结构，其中主要主题域分担了开头动机的部分材料，相互之间保持了最大限度的平衡（参见谱例XXVI—10）。生气勃勃的七个音构成的开头动机弥漫在整个乐章，而当它被用来匆匆地结束整个交响曲时，听众只能这样揣摩莫扎特的意图：这里突然降临的变化并非为了传达严肃的主旨，而是在表现幽默和风趣的精义。

《G 小调交响曲》[4]长期以来被认为是莫扎特情感表达的最高成就，但这种共识并非一开始就达成。在十九世纪人看来，用舒曼的话来说，这是“希腊式的轻盈和优雅的典范”。从年轻的浪漫主义作曲家舒曼眼里看这部作品，将莫扎特描述为只关心平衡与造型的形式主义者。对他而言，交响曲乃是古典艺术的集中体现。

519

谱例XXVI—10：W. A. 莫扎特《交响曲》，K. 543，第四乐章，主题之间的内在关系



4. 其乐谱可见于 *Norton Anthology of Western Music*。
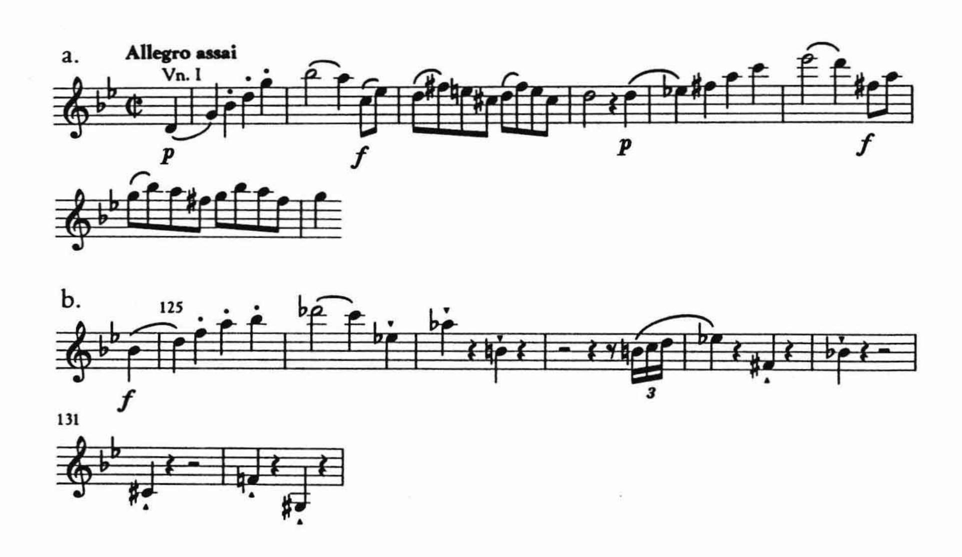
晚期浪漫主义和二十世纪的人应对莫扎特怀有歉意，虽然他无疑在“力量性”上比贝多芬要弱得多。他们发现：认为莫扎特只是迫于情势写作宫廷音乐的一个社会作曲家的观念是站不住脚的。这一见解催生了一种被广泛接受、如今仍然在某些圈子里流行的观点,即莫扎特的小调作品才是真正“伟大的”作品，在它们中作曲家投入了自己真正的个体人格。但时至今日，我们可以这样理解：一个伟大的演员可以今天演悲剧，明天演喜剧，并且同样得心应手；悲剧的莎士比亚和喜剧的莎士比亚都是莎士比亚。因而，我们必须承认，莫扎特是一位以无与伦比的技巧写作的作曲家，无论是他的大调作品还是小调作品，都同样能满足作曲家自我表现的需要。

《G 小调交响曲》的精髓一部分在于伟大之作必定会引发的感受，一部分在于其自身的结构。在许多关键环节，它迥异于《E$^{\flat}$大调交响曲》，就如同和紧随其后的那首交响曲的差异一样大。在 K. 543 中，莫扎特苦心孤诣地确立起了强有力的第一乐章，富于素材的变化，又以幽默诙谐的、单一主题的结构作为全曲的结束。而在 K. 550 中，他竭尽全力要创造一种首尾两个乐章之间的平衡感和均匀性，二者在许多层面上体现出相似性，但又并非简单的模仿。 520

开头几小节显示出作曲家的微妙手法：使自己的音乐元素相互对峙，以创造一种紧张而不稳定的情绪。乍一看去，最稳固的莫过于带有表情漠然的轻声伴奏的开头旋律。中提琴 *divisi*（分部）奏出突出强拍的背景音型，除了在强拍上开始外，还有第一拍上的低音。第一小提琴上的著名主题是一个精雕细刻的曲调，每一个乐句都与其后的相平衡，环环相扣的前后关系耀然若揭。这个曲调似乎也在突出小节的强拍，但却和伴奏音型不同，是一个弱起乐句，这个弱拍上的第一个音与和声十分不协。在造成不协和的同时，它又构成了延留的重音，比其解决的效果更加强烈；强拍的感觉被削弱了，由此旋律与伴奏的纵向一致关系也被打乱。一开始似乎相互衔接的现在分崩离析了。最后造成的是一种不安的情绪效应［*Affekt*］，我们感到好像出了些错，但又不知道错在哪里。

与此相似、但更加突出的分离出现在最后一个乐章，在双竖线后，具有极强节律感的乐章主题成为旋律、和声、节奏以及调性痛苦撕裂的对象。如果说第一乐章中表现为不安，那么这里的表情则无疑是狂暴的。

谱例XXVI—11：W. A. 莫扎特《G小调交响曲》，K. 550，第四乐章



521　三部曲中的第三首交响曲（K. 551）被恰如其分地冠以“朱庇特”之名。由于朱庇特是众神之父，以风雨雷电作武器，因此这部作品也拥有超凡的力量和主宰的动势，成为这个世纪最伟大的交响曲丰碑。第一乐章包含着极为丰富的素材，性情各异：从庄严（第9—23小节）到轻浅（第101—110小节）；从恐惧（第81小节*ff*）到纤弱（第56小节*ff*）。这个精益求精的第一乐章创造了从幽默到智慧的巨大表情幅度，而第四乐章（*ACM* 64）也同样如此，面对这音乐史中技术上最伟大的登峰造极的范例之一，听众无不倾心折服。在这里，一些短小的动机被塑进一张对位的网，具有无可比拟的威力与动量。它是朱庇特式的，其绚烂与魄力是难以理解的，其卓绝的技术也是无法企及的，面对它时，人们唯有叹为观止。

协奏曲

莫扎特在他的最后十年里创作了二十二部协奏曲，其中十七部是钢琴协奏
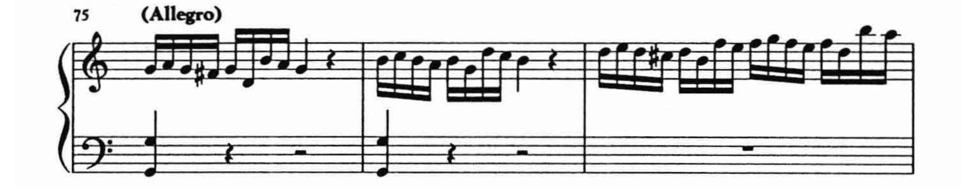
曲、四部为圆号、还有一部单簧管协奏曲。要说它们中的每一部都是大师之作、足以成为这一体裁的标准经典实在是老生常谈，但事实却又如此。绝大多数钢琴协奏曲是为作曲家本人在维也纳的音乐会而作，因而都产生于1782年到1786年之间，此时正是他演绎生涯的顶峰：

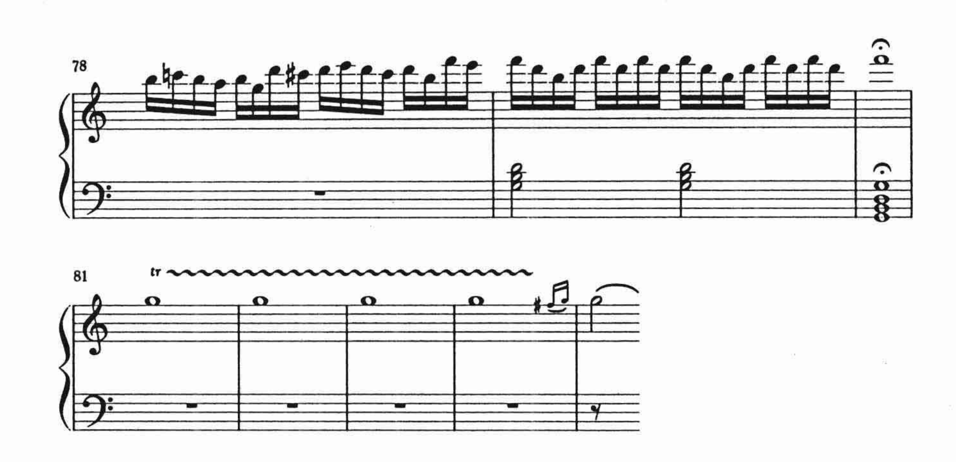
1782年	K. 413，F大调	K. 414，A大调	K. 415，C大调
1784年	K. 449，E$^{\flat}$大调	K. 450，B$^{\flat}$大调	K. 451，D大调
	K. 453，G大调	K. 456，B$^{\flat}$大调	K. 459，F大调
1785年	K. 466，D小调	K. 467，C大调	K. 482，E$^{\flat}$大调
1786年	K. 488，A大调	K. 491，C小调	K. 503，C大调

所有这些作品都是快/慢/快的三乐章形式，有一个不同于主调然而在关系调性上（一般是下属调）的慢乐章。然而莫扎特展示出了使协奏曲在细部上千差万别的迷人才具，在钢琴协奏曲上尤其如此。在回归主调和第一主题素材的节点中，常常能寻见最耐人寻味的变化，因为在这里开头的乐队呈示部和随后的独奏呈示部合为一个再现部。通常，莫扎特个人偏好让独奏钢琴家扮演多个角色，如同我们已经在K. 271中窥见的那样：独奏者似乎表现出一种悲情歌剧女主人公的性格，尤其在慢乐章中更是如此。例如在K. 467和K. 503中，羞羞答答的独奏者在通奏低音演奏者的哄骗劝诱下，成为了它们中的一员。

谱例XXVI—12：W.A. 莫扎特，犹豫不决的独奏进入句　522

a. K.467，第一乐章
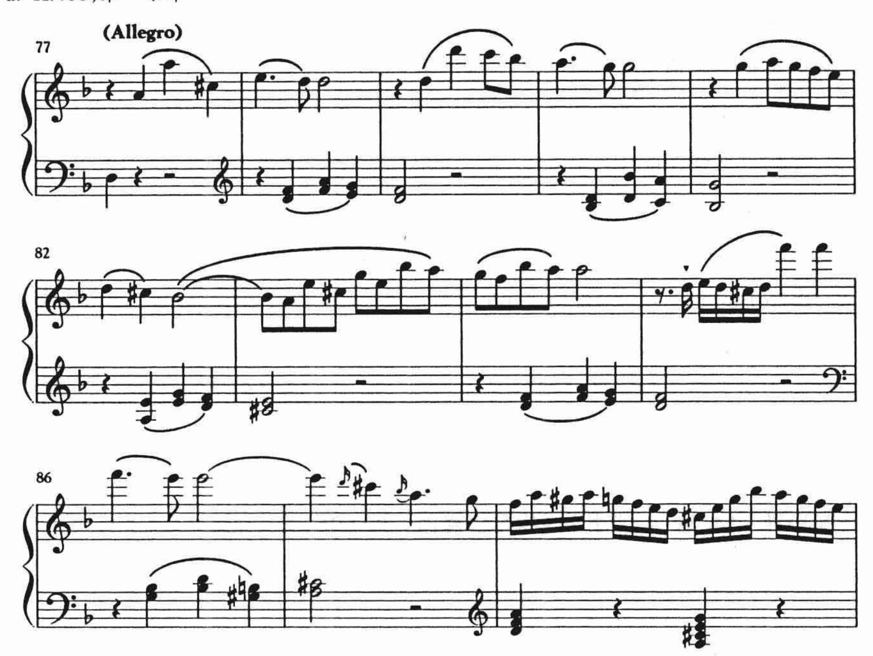




b. K.503，第一乐章

(Allegro maestoso)
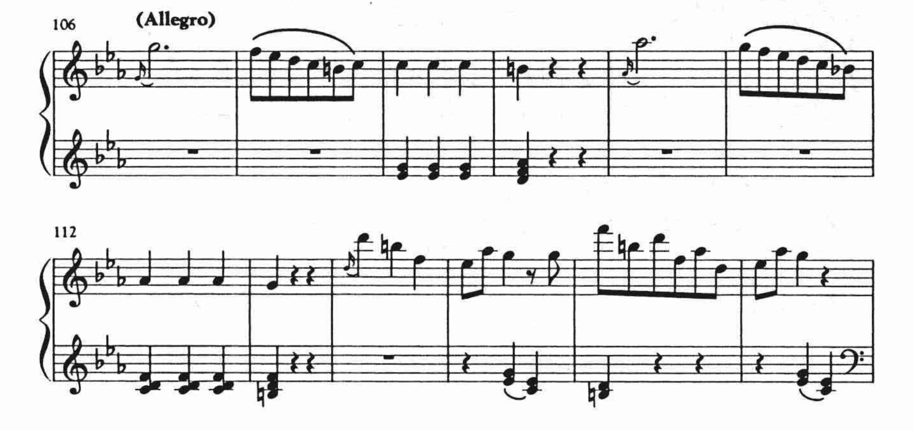
而让人吃惊的是，这两部协奏曲本身竟属于最高难度和炫技性的作品之列！与此 523 相对，K. 466 和 K. 491 则将独奏者打扮成哈姆雷特式的独白者，以忧郁表情的新素材开始独奏部。
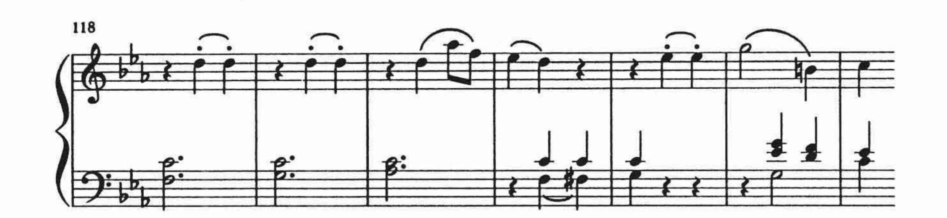
谱例 XXVI—13：W. A. 莫扎特，独白式的独奏进入句

a. K.466，第一乐章



b. K.491，第一乐章



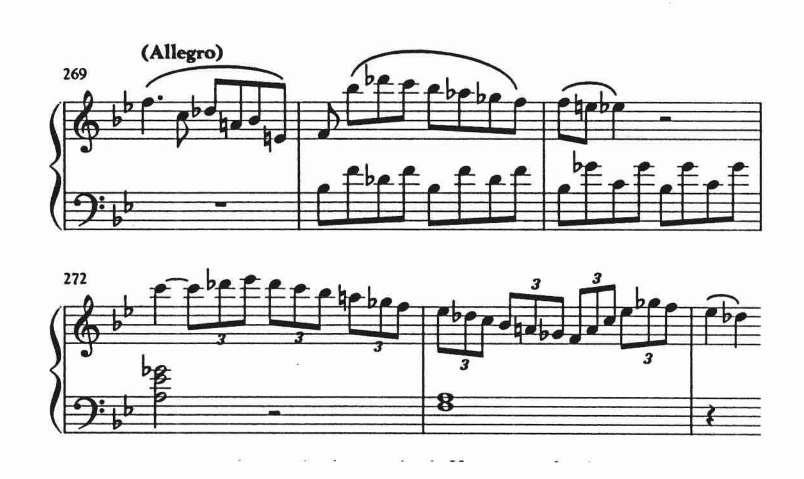


524 即便是那些貌似正经八百的作品也暗藏玄机。例如 K. 488,第一次乐队全奏在第一次钢琴独奏中似乎被一个音一个音地重复,而当独奏者将第三次重复化入只在第一全奏和独奏后出现的新材料并以此作结时,便实在让人拍案叫绝了。
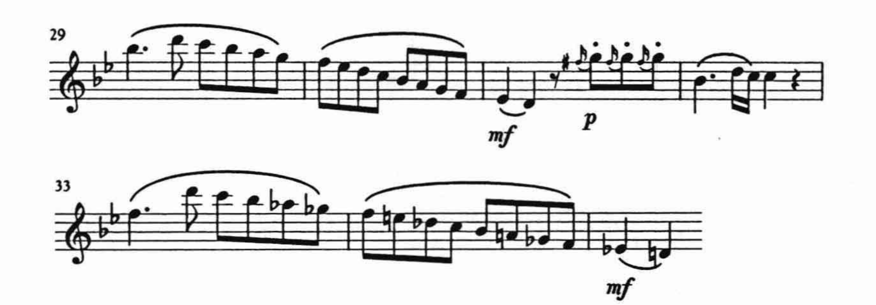
要找出这些作品中的任何一个来加以研究分析是极为困难的,因为每一首都充满独一无二、无可替代的惊人想象力。但或许可以认为,最不同寻常的结构处理——这确乎是唯一的——出现在最后一首 B♭大调 K. 595 的钢琴协奏曲中。这一作品不同于除 D 小调的 K. 466 和 C 小调的 K. 491 外的其他所有同类,其第一乐章充溢着一种被压抑的隐忍、脆弱、失败的气息,为了营造这种氛围,莫扎特使用了大量表现手段,尽管并无新招,但却层层累积地激发出一种明确无误的效果。

谱例 XXVI—14:W. A. 莫扎特《钢琴协奏曲》, K. 595,第一乐章

a. 表现一种下降过程或失落情绪的旋律
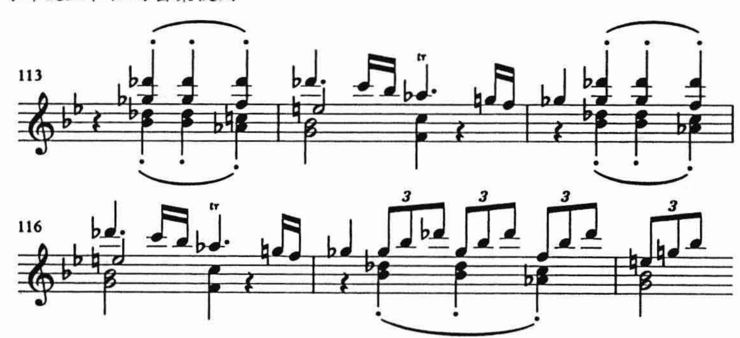


b. 同一旋律以不同的色调反复
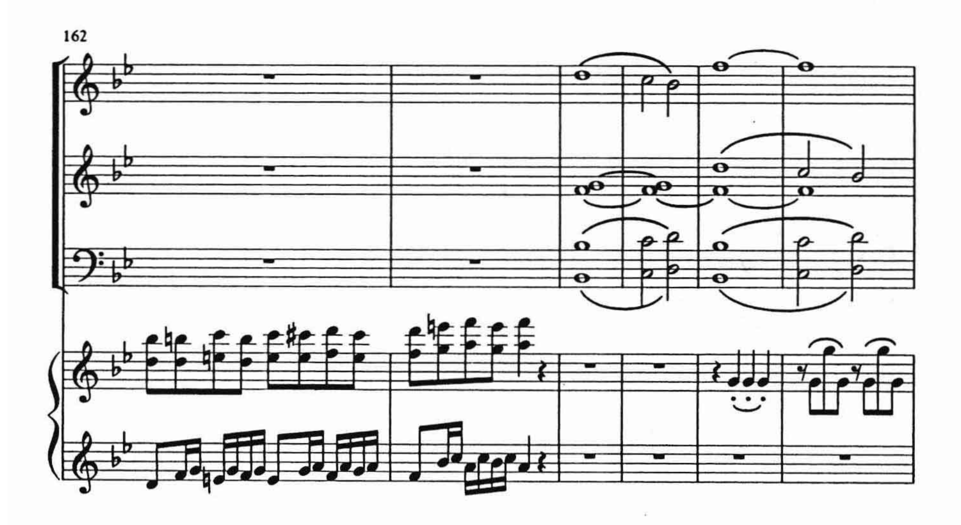


525

c. 对那波里和弦的密集使用
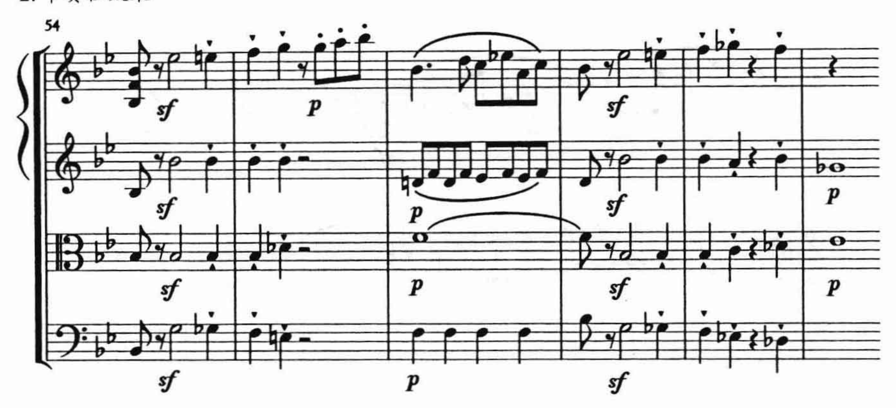


d. 各种脱离或迷失方向的效果：

1. 高潮上的阻断



2. 节奏性效果



526 3. 调性的手段

185

sf

p
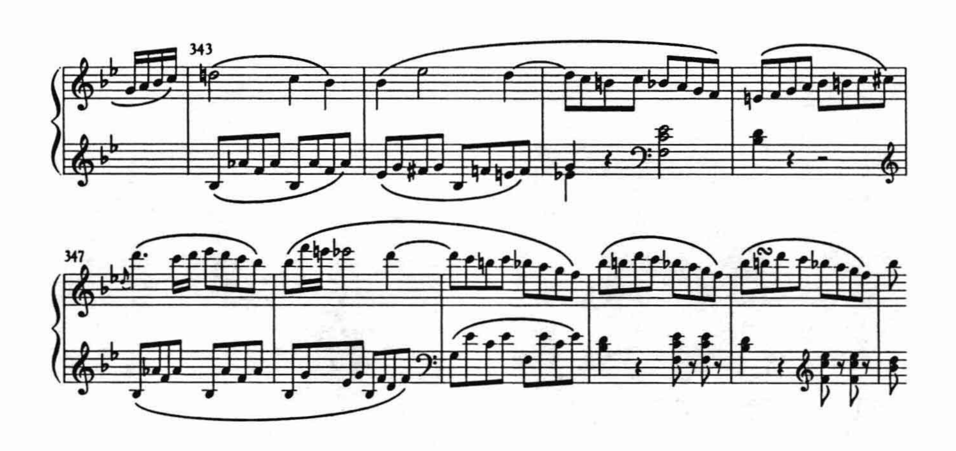
189

sf

p

给予独奏者的异乎寻常的形象是为了强调作品压抑犹豫的情绪［*Affekt*］。独奏者以乐队开头素材的略带修饰的反复进入（第81—96小节），随后转入一个七小节的中规中矩的连接段，又被乐队演奏的附点节奏的强终止作结（第97—105小节）。从第106—119小节，独奏者引入并非属于乐队呈示部的、有着强烈那波里效果的素材。这一材料在再现部中仍然是独奏者独享的资源。事实上，再现部似乎最为平淡无奇，一切呈示部中的要素在此都如期出现。但在最后的颤音后（第334小节），本来应该迎来最后的利都奈罗和华彩段/结束部，莫扎特却插入了一个反常的部分：从第一个利都奈罗以来一直属于乐队而从未暗示过的素材现今却被独奏者呈现出来。这里，尽管这一素材和第一次出现时如出一辙，但被独奏钢琴演奏的事实却横生新意。节奏性脱节［rhythmic hiatus］、那波里区域、半音化以及下属调域的紧密并置，都诉说着悲歌性的本质，宛然莫扎特留给我们的最为痛切的音乐体验之一。

谱例XXVI—15：W. A. 莫扎特《钢琴协奏曲》，K. 595，第一乐章 527



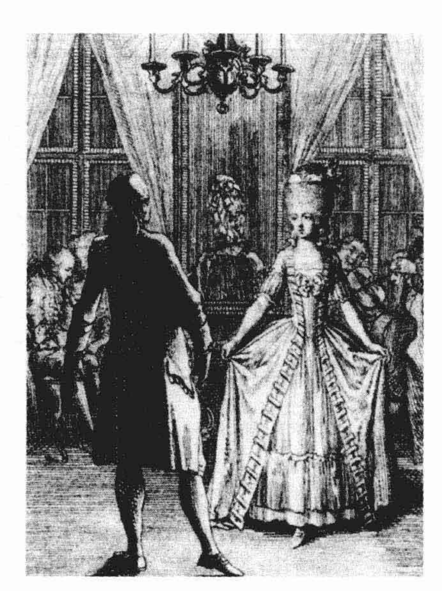
没有哪一位伟大的作曲家像莫扎特那样从为朋友写作的机会中受益。四部圆号协奏曲（K. 412、417、447、495）和唯一的单簧管或低音圆号协奏曲（K. 622）都是为朋友而作的，它们各自已经成为这些乐器音乐会曲目的基本骨干。我们不知道莫扎特是否从这些作品的创作中获得报偿，不过，就细部的变化和

素材的更新以及难以言表的个人印迹的反映来看，它们无法和这一时期伟大的钢琴协奏曲相提并论。

小夜曲、嬉游曲和舞曲

莫扎特在维也纳的活动使他较少有机会写作小夜曲和嬉游曲这样一些萨尔茨堡时期常有的体裁。此时只增添了两部为管乐器而作的同类作品：《E $^{\flat}$大调小夜曲》（K. 375, 1781）和《C 小调小夜曲》（K. 388, 1782），其编制均为：2 支双簧管、2 支单簧管、2 支圆号和 2 支大管（K. 375 还有一个 2 支单簧管、2 支圆号和 2 支大管的版本）。这些杰作为莫扎特的管乐队［*Harmoniemusik*］音乐创作作了总结，尽管在他别的音乐——几部钢琴协奏曲中的“小夜曲”式的片断和交响曲与歌剧中的管乐声部写作——中还有类似的回响。为 2 支单簧管（巴赛特单簧管）与大管而作的一组五首小嬉游曲（K. 439b, 1783）同样在极小的容量中创造了奇迹般的效果。





两幅出自达尼埃尔·乔多夫斯基之手的名为《舞蹈》的版画，将正确优雅的男女作派和荒诞、夸张、扭曲的形象作了对比。

莫扎特唯一的弦乐小夜曲成为音乐中最流行的经典之一:《G 大调小夜曲》（K. 525）又称“*Eine kleine Nachtmusik*”。这一德语称呼来自莫扎特的自编目录，意为“轻快的晚间音乐”（即 serenade［小夜曲］之对译）。莫扎特的本意并无特殊之处，但在英语世界中却成了特别的称谓。

在莫扎特为特殊的社交场合而写的音乐中，有不少是他作为内廷供奉作曲家时为约瑟夫二世而作的舞曲，相比而言，这些舞曲最少被人知道，但（从某些角度来看）又最为重要。莫扎特和海顿、贝多芬一样，终其一生都在写舞曲。在十八世纪的社会生活中，跳舞占有重要地位，而正如我们所知，莫扎特不但喜爱并且精于此道。在担任宫廷室内乐作曲家时，根据他自己的目录，莫扎特奉献了十九部作品，包括成套的小步舞曲、日尔曼舞曲、对舞［*Contretanze*］和兰德勒舞曲。创意的范围十分巨大而且变化多端，尤其是在小步舞曲中，十分惊人。K. 601（1791, *ACM* 65）中的第二首小步舞曲应该被单独列出，因为它体现了这一体裁变化幅度的极致：最优雅华丽的宫廷风格与最通俗的乡巴佬音乐俨然同在。（尤其注意华丽的［*galant*］小步舞曲中的大管声部和乡村性小步舞曲中轮擦提琴的风笛效果。）由于大多数这类舞曲产生于莫扎特临终的那一年——1791 年，我们不禁要叹息，这些充满理想、想象力、幽默感和深情的作品无法像弦乐五重奏、协奏曲和交响曲那样结出硕果，却只能昙花一现了。 528

歌剧

莫扎特是在他的最后十年才写出其最伟大的歌剧的，但这些作品在这一时期并非以均匀的周期产生。他在 1781 年来到维也纳，此前刚在慕尼黑完成《伊多梅纽》的制作。1782 年就在维也纳上演了《后宫诱逃》（K. 384）——莫扎特想凭借这部 Singspiel［歌唱剧］在皇帝设立的德语歌剧院中获得良机。1783 年，他开始着手两部歌剧的创作（后来均未完成），还为别人的作品写了许多用于替换的咏叹调，费力不少，却所得甚微。1784 年完全停止了歌剧写作，1785 年也只有三首替换性的重唱。1786 年创作了一部短小的独幕歌剧《剧院经理》（K. 486）以及《费加罗的婚事》（K. 492）， 529

紧随其后的是 1787 年的《唐 · 乔万尼》(K. 527)。之后是三年的间隔，直到 1790 年《女人心》(K. 588) 的出现。最后是在 1791 年创作的《魔笛》(K. 620) 和《狄托的仁慈》(K. 621)。

莫扎特对 1781—1782 年间的两部歌剧倾注了无限的心力：一是《伊多梅纽》，原因是他希望借此在慕尼黑谋得一个职位；二是《后宫诱逃》，此时他正致力于取悦皇帝并努力在维也纳发展。这两部作品显示出他驾驭两种完全不同的歌剧风格的全面的天才。然而除却风格性的差异，它们在细节上依然共同具有莫扎特的特性。在这两部歌剧中，作曲家都投入了对于戏剧及其进程、对于角色的本性与其潜质的重大思考。这方面的证据可以从通信中找到，尽管关于《后宫诱逃》和《伊多梅纽》的内容不是那么集中，仍然告诉我们许多翔实的细节。(参见 1781 年 9 月 26 日莫扎特致父亲的信，本书 546-548 页。)

作为一部喜歌剧，《后宫诱逃》从头至尾运用绕口令式的絮语以达到喜剧效果，而为了造成短小轻快的氛围，意大利歌剧的许多繁文缛节被抛置一旁。例如，对利都奈罗的强调被削弱，许多分曲在人声进入前仅仅由一首开始合唱引导；有两处在诗节式歌曲之中被插入了说白；即便是咏叹调的旋律素材也深受德国民间风格的影响。该剧还有另一个品质使这部作品显得伟大，那便是莫扎特对剧中角色的心理体验，他十分熟稔男主角贝尔蒙特、女主角康斯坦策和他自己各自所面对状况的相似性，并照此进行创作。就像贝尔蒙特一样，他本人也正陷入爱河，预备拯救自己的康斯坦策，也同样要和许多阻力作斗争。男主角的成功也确保了莫扎特的凯旋，他的心理体验使他能够透过每个人物动之以情、真情流露。就连恶棍奥斯敏也成为某种向他的宿敌科罗莱多报复的手段。

530 《剧院经理》[*Der Schauspieldire Ktor*] 是一出按皇帝的构思而作的短小情景剧，1786 年 2 月 7 日首演于美泉宫的一次集会上。[5] 该剧包括一首序曲、两首咏叹调、一首三重唱和一首带有歌手长篇说白的四重唱。这是一首无足轻重的小作品，没有花费作曲家多少精力，但却既吸引了皇帝的注意，也赢得了一些

---

5. 萨里埃利为同一场合创作了袖珍意大利歌剧《音乐在先，语言在后》[*Prima la musica e poi le parole*]。

金钱，而乐谱中仍然包含着不时闪现的动人美感。

《剧院经理》的委约打断了莫扎特从1785年晚些时候开始的《费加罗的婚事》的工作。《费加罗》虽是莫扎特和他最著名的台本作家洛伦佐·达·蓬特合作的名作中的第一部，但别忘记当他们于1783年刚刚认识时，达·蓬特正在为萨里埃利写剧本。所依据的原著、皮埃尔-奥古斯丹·德·博马舍的《费加罗的婚事》[*Le Mariage de Figaro*]写于1779年，但由于剧中主题的批判意识，这部话剧直到1784年4月才搬上舞台。在不足一年后的1785年2月，维也纳也准备上演该剧。维也纳宫廷和巴黎的一样，对剧中革命性的素材十分敏感，这次演出也遭到了约瑟夫二世的禁止。然而奇怪的是，这部戏剧的德译本却没有被禁止印行，在莫扎特去世后从他的藏书中找到它的抄本。在寻找一个合适的题材时，莫扎特和达·蓬特一下子想到了找一个在书刊审查员那里有过麻烦的剧本来配乐，以便吸引观众的注意。此外剧作本身的卓越和它与《塞维利亚理发师》(1775)之间的姊妹关系——帕伊谢洛依据后者写的歌剧还是宫廷歌剧院的保留剧目，也必定提供附加的影响力。达·蓬特在他的回忆录中称莫扎特只用了六个星期就完成了歌剧的作曲。考虑到莫扎特在1785年10月到1786年5月1日歌剧首演之间有大量的作品需要构思与创作，这一令人吃惊的说法变得更为可信，因为他实在不可能为此花更多的时间。当代学者的大量研究表明其创作的准确时间应为1785年10月中旬至11月底。

达·蓬特以及在首演中饰演唐·巴西利奥的迈克尔·凯利(1762—1826)的《回忆录》[*Reminiscences*, 1826]都提及了许多阴谋。确实，在作品完成到首演之间竟会有整整五个月的间隙着实让人吃惊，而更加惊人的是歌剧仅仅首演了八场就从维也纳舞台消失达三年之久。马丁·索勒[Martin Soler，1754—1806]的《珍闻》[*Una cosa rara*]取代了《费加罗》在维也纳观众中风靡一时。直到1789年《费加罗》在布拉格凯旋后，维也纳人的兴趣才被重新激起，莫扎特才被请求为之改编一个新的版本。

通过《珍闻》战胜了《费加罗的婚事》这一事实，我们可以窥见维也纳人在1780年代的某些趣味，从而发现为何莫扎特的音乐这样难于被接受。马丁的作品有着和莫扎特那里完全一致的迷人旋律，但当莫扎特通过意想不到而又独具匠心的转调或是织体的变化将音乐和戏剧联系起来时，马丁却不会偏离主三和 531

弦与连续织体构成的简单路径。在马丁所写的重唱中，声部线条以相距三六度的方式向前运动，他根本没有能力使不同的情绪或戏剧动机在同一部作品中形成对位。马丁能吸引观众在于他的简单明了与旋律的琅琅上口；而莫扎特也有着同样的动人之处，并且其程度远远超过前者，但这种简朴直接的冲击力被和声、对位以及戏剧的复杂性所减弱。维也纳的听众能够在甫一听时接受马丁的作品，因为这对他们不会构成困难。而莫扎特的作品无疑要深刻得多，因此对接受者也有着更高的要求。布拉格的观众将要给予莫扎特在维也纳人那里没有得到的东西：热忱而专注的倾听。

《费加罗的婚事》的焦点集中在阿玛维瓦伯爵的不忠这一问题上，《塞维利亚理发师》中理想主义而年轻英俊的贵族男主人公在结婚数年和经历了多次爱情后，妄图要诱奸即将嫁给费加罗的苏珊娜。[6] 在和罗西娜（伯爵夫人）结婚时，伯爵自愿放弃了他的“初夜权”[*droit de seigneur*]——即可以和他领地上任何一位新娘度过第一个夜晚的权利。[7]而现在他后悔自己曾如此草率。而许久之前，费加罗曾跟一个叫马赛丽娜的老妇人借过钱，并以许诺娶她为担保。可谁也不知道，费加罗实际上是马赛丽娜和年迈的巴托洛医生（也就是伯爵夫人曾经的保护人和未婚夫）多年前被遗弃的私生子。伯爵计划利用费加罗欠的债务，诱使马赛丽娜去阻止他娶苏珊娜，但在发现费加罗和老妇人的真实关系后，他们不可能结成伴侣，旧日的敌意被溶化在爱中。经过无数勾心斗角，伯爵和伯爵夫人重归于好，人人皆大欢喜。

如果有哪位台本作者可以被称为天才的话，那必定是达 · 蓬特，因为要将 532 博马舍的原剧改编成一出简洁的歌剧是左右为难的事。或许砍掉博马舍精心准备的有关马赛丽娜与巴托洛医生私情、许婚以及他们孩子的出生与遗失的一切细节是一个错误，因为这样使得费加罗被发现是他们长期丢失的孩子的情节像某种喜歌剧的设计。

将博马舍戏剧中的这一部分去掉，可能是为了使该剧能够在维也纳上演的必

---

6. 在原文中，人物姓名的法文拼法用于博马舍的戏剧；意大利文拼法用于歌剧脚本。
7. 一位法国批评家这样诙谐地描写博马舍笔下的伯爵这一人物：“意识到他的特权即将丧失，希望在放弃它们之前滥用一气。他为冷酷的心灵所苦恼，即使他点亮再多火焰，也只能带给他片刻的温暖。”



采自博马舍戏剧《费加罗的婚事》这出名剧第一版的插图，时间为1785年。

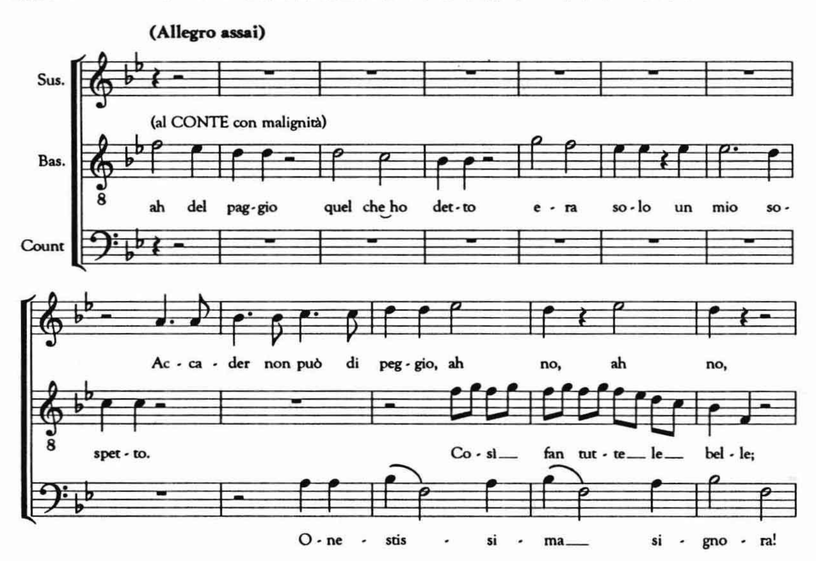
要清理工作之一。由玛利亚 · 特蕾莎发起的针对有伤风化的行为的斗争还在继续，人们注意到达 · 蓬特和莫扎特除了删减巴托洛和马赛丽娜之间的无关痛痒的情事外，还将凯鲁比诺的性别征候确定在青春期，不仅将这个角色写成女高音，而且还去掉了一些较为露骨的对话，将他多少打扮成一个未来的、还未成熟的情人。在剧中，第一幕，伯爵夫人为凯鲁比诺辩解，“啊，他不过是个孩子！”对此，深知这个年轻人“颇有危害”的伯爵回道：“他可不像你想象的那么年轻。”最为明显的是达 · 蓬特将所有直接提到“初夜权”的地方尽行消除，而无视这一事物是全剧的核心。只有在做了这样的删减后，作曲家和台本作者才能得到皇帝对于歌剧上演的支持。而即便是在这样大规模的删减之后，歌剧的规模还是大大超过一般的常规。

或许莫扎特最重要的贡献，是他透过音乐情态探索角色塑造的细微差异（尽管只靠语言也可以做到）的能力，而决不拘泥于那些常常污染歌剧的现成的、干瘪的人物。伯爵夫人垂头丧气的表情早在她开口唱之前就在全都下行解决的短小旋律乐句中油然而生（*ACM* 66），而她的尊严和角色的力量也通过丰富的乐 533

队音色与对小节强拍的充分强调一览无余。可以对莫扎特和帕伊谢洛（*ACM* 55）各自所作的卡瓦蒂那［*Cavatina*］作个比较。莫扎特笔下的罗西娜不是一个脸谱化的角色，而是一个真正的人、一个充满矛盾的复杂集合体。巴托洛愚蠢的自大则在虚张声势的乐队伴奏、绕口令式的唱腔、毫无关联的音乐材料的并置中体现得淋漓尽致。凯鲁比诺的多情专注的形象借助如下两种方式得以树立：以速度和节奏来表现他急促的呼吸，用节奏上的固定音型［*ostinato*］这一特性来表现他的痴迷。这些还只是几个最明显的例证。

莫扎特对角色及其与戏剧的关系的清晰构思，在很大程度上取决于他在一个重唱之中驾轻就熟地勾勒出不同人物性格的卓越能力。例如：第一幕快要结束时，伯爵发现凯鲁比诺藏在一张覆盖着被单的长椅上。他怒不可遏！而正在幸灾乐祸的唐 · 巴西利奥装模作样地要参加调停，实际上想伺机火上加油、搅浑水。苏珊娜被吓住了。在三重唱的选段中（见下例），莫扎特将三种对峙的情感联和起来，但并不损害每一种情感的独立性，这种能力在费加罗发现他是马塞丽娜和巴托洛的儿子的七重唱中也同样显现出来。这一三重唱是喜剧中的神来之笔，不仅推动戏剧情节向前发展，也是莫扎特本人的心仪之作，而且推动了第二幕和第四幕结束时的更大发展。

谱例XXVI—16：W. A. 莫扎特《费加罗的婚事》，第一幕，第7分曲



下面的框架显示出根据莫扎特式的构思，一部［喜歌剧］*opera buffa* 中一幕的结尾应该如何被结构。在《费加罗》第二幕结束之前的情节是：伯爵让一封来自费加罗的匿名信引导，相信伯爵夫人有一个情人。当他猝不及防地闯入时，伯爵夫人正在伙同苏珊娜将自己的一位年轻教子凯鲁比诺男扮女装。凯鲁比诺躲进一间壁橱，被苏珊娜锁了起来。伯爵要求把壁橱门打开，怀疑这个情人就藏在其中。伯爵夫人拒绝了，伯爵要她和他一道去寻找工具撬开橱门。在此同时，苏珊娜将门打开，让凯鲁比诺跳窗逃走，然后将自己锁进橱内。观众知道所发生的一切，可伯爵和伯爵夫人返回后却对此一无所知，随即开始了长约一千小节的终场。 534

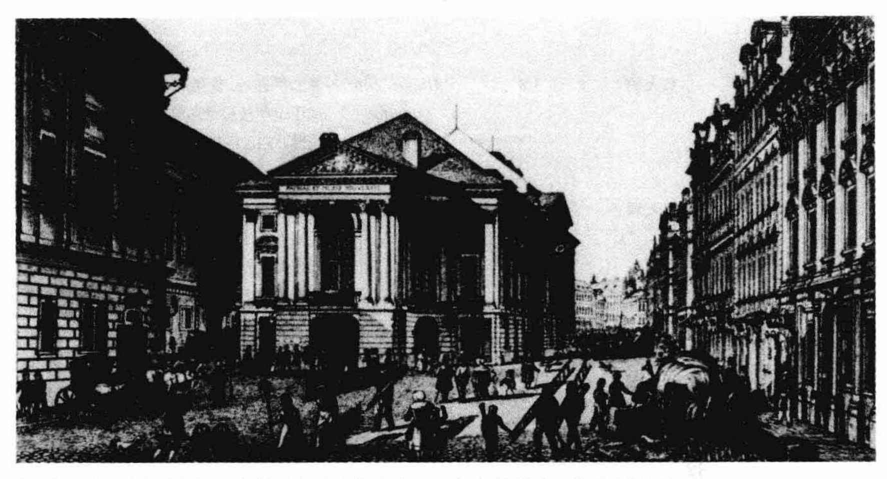
段落和长度	调性	节拍	速度	情　节
a. 121小节	$E^{\flat}$大调	2/2	*Allegro*	伯爵和伯爵夫人。他威胁要打开橱门，杀死藏在里面的人。他指责妻子的不忠。她说藏在里面的是凯鲁比诺，但坚持说她和凯鲁比诺都是无辜的。

四小节的过渡句改变了速度，造成了悬念。

段落和长度	调性	节拍	速度	情　节
b. 41小节	$B^{\flat}$大调	3/8	*Molto andante*	苏珊娜从壁橱里出现。当伯爵进去检查是否还有人在里面时，苏珊娜告诉伯爵夫人凯鲁比诺是怎样逃跑的。
c. 161小节	$B^{\flat}$大调	2/2	*Allegro*	伯爵为自己的多疑而请求原谅，女士们大获全胜。
d. 70小节	G大调	3/8	*Allegro con spirito*	费加罗进场，说婚礼庆典已筹备完毕，并试图迫使伯爵允许继续进行。伯爵意识到关键时刻已经来临，极力拖延阻碍……
e. 69小节	C大调	2/4	*Andante*	费加罗的匿名信说伯爵夫人今晚会和情人幽会。费加罗矢口否认，表示对此一无所知，尽管伯爵夫人和苏珊娜不断暗示一切都已公开。三人一道向伯爵祈求让婚礼如期举行，这时……
f. 138小节	F大调	2/2	*Allegro molto*	园丁进来了，抱怨有太多的人从城堡的窗户里向外扔东西，他们刚才竟然扔了个人出来，并且让这个无赖逃掉了。伯爵的怀疑重又浮起。

段落和长度	调性	节拍	速度	情　节
g. 92小节	$B^{\flat}$大调	6/8	*Andante*	费加罗声称，伯爵来时，是他自己从窗户跳出的。当然，我们知道，这个人实际是凯鲁比诺。不过在跳出时，他落了一张纸，被园丁捡拾，交给了伯爵，后者现在要求费加罗来对证，因为这张纸必定是从他的兜里掉出来的。费加罗一时没了主意，不过女士们一点点地提醒他，这是凯鲁比诺的征兵令，因为没有盖章让他给带了回来。
h. 243小节	$E^{\flat}$大调	2/2	*Allegro assai*	马赛丽娜、巴托洛和巴西利奥进来，请伯爵仲裁他们和费加罗的债务纠纷。所有的独唱角色在此明显地分成了好坏两个阵营，在演唱中相互对峙。在歌剧的这个节点上，当帷幕落下时，似乎是那些我们不喜欢的人物正在走向胜利。

维也纳并未立即接受《费加罗》，但布拉格却接受了。早在 1786 年 12 月，这部歌剧就在此上演了，沃尔夫冈和康斯坦策在 1787 年初前往那里享受胜利的喜悦。1787 年 2 月，莫扎特带着一份为布拉格创作一部新歌剧的合同回到了维也纳。其结果便是 1787 年 10 月 27 日首演的《唐 · 乔万尼》，这部被许



布拉格国家剧院是莫扎特的《费加罗的婚事》和《唐·乔万尼》首演大获成功的舞台。

多人视为所有歌剧中最伟大的作品再一次将莫扎特与达 · 蓬特这两位天才联结到一起。

尽管被许多品味矜持之辈视作粗鄙不文，有关剧中人物的故事却已经流传多年，就在这一年，还有朱塞佩 · 加扎尼加根据贝尔塔迪的剧本作曲的同类出现。莫扎特和达 · 蓬特的创造将之前的任何作品远远抛在了身后，并且将这通俗凡庸的传说提高到了不朽艺术的层级。和《费加罗》相较，情节相对简单：一个以追风弄月为乐事的富有贵族想要乔装改扮，去引诱一位邻居家的女孩。他失败了，但不得不和她的父亲决斗，又杀死了他。女儿发誓要找到行凶 536 的罪犯。当她后来意识到作为朋友和邻居的乔万尼可能是凶手时，便试图揭开他的面具，但却被她父亲的幽灵所阻止。不久后，唐 · 乔万尼和他的仆人莱波赖罗藏在一处墓地中。为纪念死去的父亲而铸造的石像警告唐 · 乔万尼必遭报应，说他不会笑到明早。玩世不恭的唐 · 乔万尼邀请石像与他共进晚餐，石像接受了邀请，并届时来到他的住处，劝他幡然悔悟。乔万尼拒绝了，石像将他捉进了地狱。

《唐 · 乔万尼》在乐队色彩的丰富性上甚至要超过《费加罗》，而莫扎特通过和声、配器和力度变化在石像一场所营造出的效果时至今日也让人有悚然之感。像《费加罗》一样，《唐 · 乔万尼》中至少也包含一首脍炙人口的曲调。前者中是费加罗打趣要去当兵的凯鲁比诺的进行曲式咏叹调“不要再去做情郎”［Non piu andrai］；在后者中则是男主角和他在全剧中始终追求却未如愿的农家女采丽娜调笑的二重唱“携手同行”［La ci darem la mano］。这些曲子都立即被到处传唱，并马上成为保留名曲。
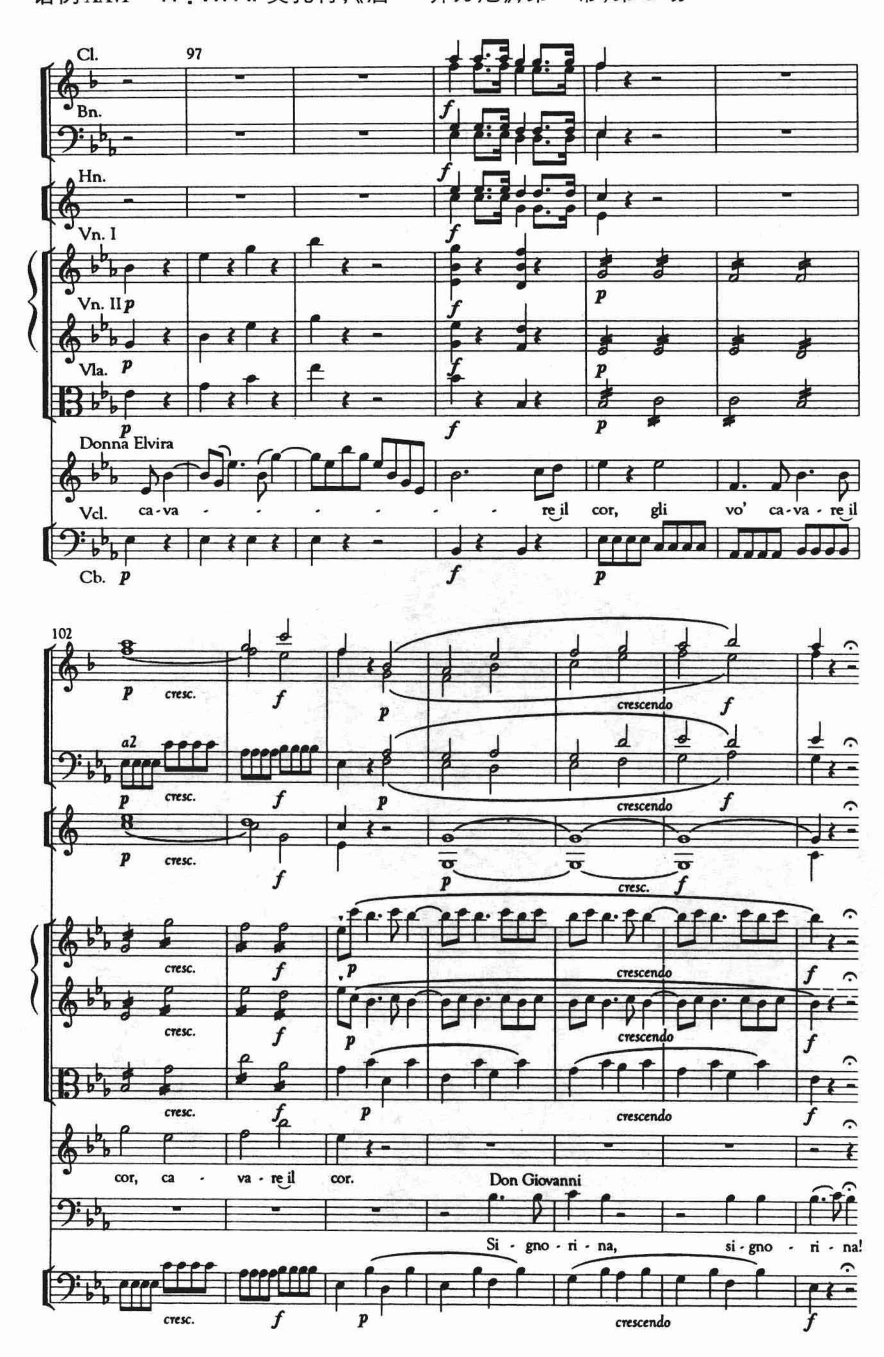
《唐 · 乔万尼》开场推进的难以置信的速度不同于它之前的任何作品。莫扎特不变的戏剧特质之一是栩栩如生。十八世纪歌剧走走停停的风格——即以宣叙调推动剧情，咏叹调传递情绪与心理——就其本身来说是远离生活的。但在《唐 · 乔万尼》的开头几场中，剧情却以一种近乎于话剧的速度向前推进，而不顾音乐的反复与平衡。没有哪部歌剧这样迅捷地将观众投入剧情之中。当帷幕升起之际，莱波赖罗独立出现在舞台上，四处张望他那正在偷情的主人。莱波赖罗 537 告诉我们他的主人在何处以及他是一个绅士。我们确信一场正规的戏剧呈示即将出现，这时堂娜 · 安娜和唐 · 乔万尼进入，正式的剧情开始。事实上，此处无

需对戏剧进行阐述，因为整个戏剧正是在观众眼前被活生生创造的。场景从莱波赖罗的打望，经过堂娜 · 安娜和唐 · 乔万尼的出场以及他们之间的纠葛，再到安娜的离开和她父亲的进入，后者迫使唐 · 乔万尼打斗，而乔万尼刺穿了他的身体，直到三个男人愁苦的三重唱，声部相似旋律却截然不同，最后司令官倒地身亡。所有这一切都在一百九十小节音乐之内发生，为时不过四分钟。在这四分钟内剧情发展的速度是变化的，既有推进也有停顿，音乐的平衡显而易见。观众甚至可以将音乐动机和戏剧动作相联系，例如序曲开头（第 5—11 小节）引人注目的低音旋律成为决斗时的高音旋律（第 1 场，第 167—172 小节），决斗音乐随即又成为司令官死去的背景音乐（第 1 场，第 190—193 小节）。而这同样也是唐 · 乔万尼自己死亡和下地狱时的音乐素材（第二幕，第 15 场，第 594—597 小节）。莫扎特将这些元素全都塞进了第一场，在此过程中，莫扎特一秒钟也没有放弃对时间进程的控制。一切都按他预想的那样进行：哪个瞬间可以加速，哪个当口应当减慢，他全都考虑到了——例如在“决斗”场景中，莫扎特的时间安排便恰到好处，既不能再长也不能再短；而舞台导演若不了解莫扎特对拔剑决斗这一场景的构想，便很有可能搞砸。

当堂娜 · 埃尔维拉——她以为唐 · 乔万尼会娶她为妻——出场后，人物性格上出现了一些新意。莫扎特给了她一首自负、堂皇而炫技性的咏叹调，其中她发誓要打动唐 · 乔万尼的心。可她不知道，乔万尼和莱波赖罗正在窥视她，在她的咏叹调之中，乔万尼两次开口。他的话语截断了她的音乐，打乱了炫技的全部效果和终止的力度，她的一切努力都毫无意义，因为在因为在这个对她发号施令的人物面前，她的起誓一文不值。（见谱例 XXVI—17）

《唐 · 乔万尼》第一幕的终场发生在乔万尼的宫堡中。这是一处有着两个耳房的大舞厅。在每一间屋子中都有一个乐队，在主厅内管弦齐备，而在侧室只有弦乐。每间屋子都跳着不同的舞蹈。当主要剧情是乔万尼对采丽娜的引诱时，其他角色翩翩起舞，根据他们的意愿，有贵族式的小步舞曲、活泼的对舞或者是华尔兹的原型——乡野的日耳曼舞。在构思和实现这个场景时，莫扎特就像在《“朱庇特”交响曲》的结尾那样，造成了一个包含如此众多事件、极其丰富的复合体，即便在多次聆听之后，一个常人的大脑仍然无法完全领会其中的奥妙。

谱例XXVI—17：W. A. 莫扎特,《唐 · 乔万尼》,第一幕,第5场　538



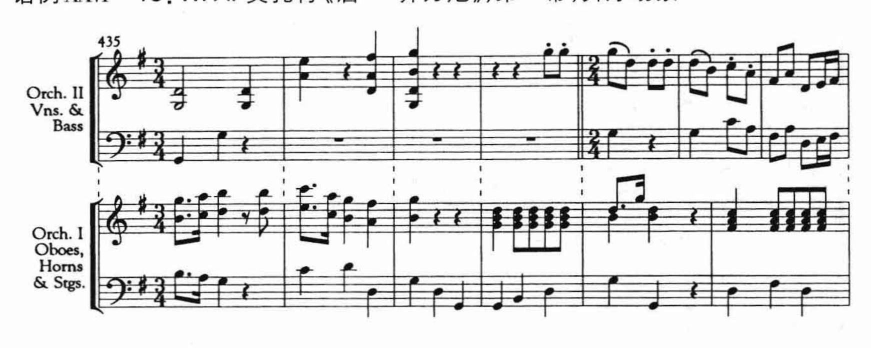
539 音乐本身已经够引人入胜了,而在其之上还有对话和好几个同时发生的戏剧动作。这些小乐队的进入极为成功,莫扎特甚至在谱面上对它们做了特殊的标记。在谱例XXⅥ—18中,完整的小步舞曲出现在最下方的那个(包含两行的)谱表上,而上方两个谱表则是另外两个乐队的旋律。
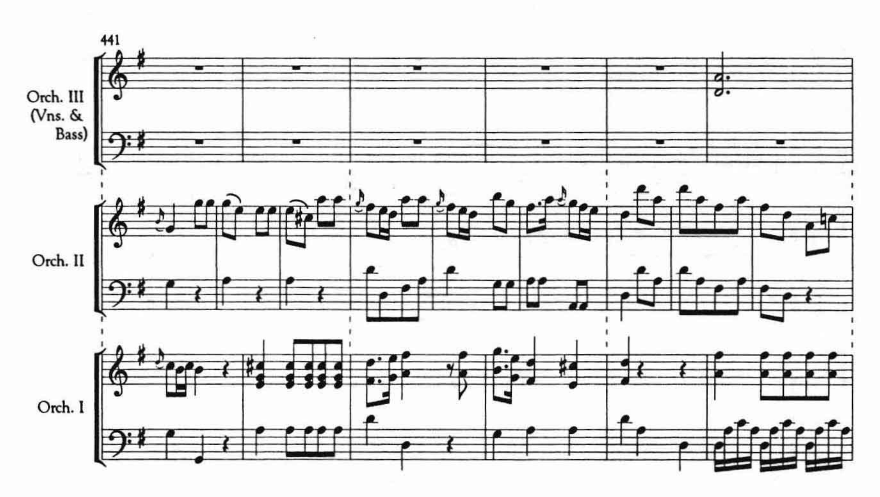
《唐 · 乔万尼》给后人留下一大堆难题。像贝多芬这样的清教徒认为整个主题和主人公都是不道德的;许多严肃古板的戏剧家和诗人将唐 · 乔万尼的死视为这故事适当的悲剧结果;某些现代批评家把莫扎特的结尾看成作曲家罕见的戏剧错误之一。然而,我们必须承认,惟有在莫扎特的说教性结局之下,人类喜剧的精义才得以显现,我们将其视作他对人性的最佳评断。我们必须面临的问题是:唐 · 乔万尼到底是不是一个值得悲悯的英雄人物,或者根本就不是。莫扎特允许我们各自得出自己的结论。
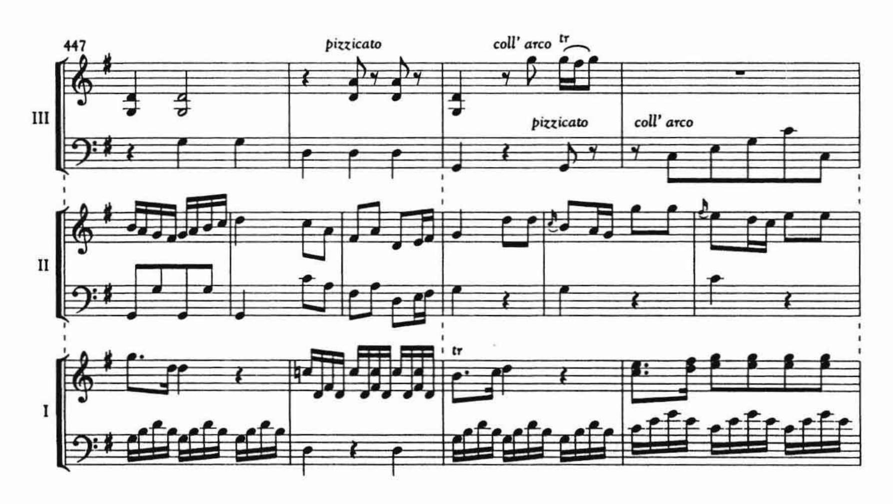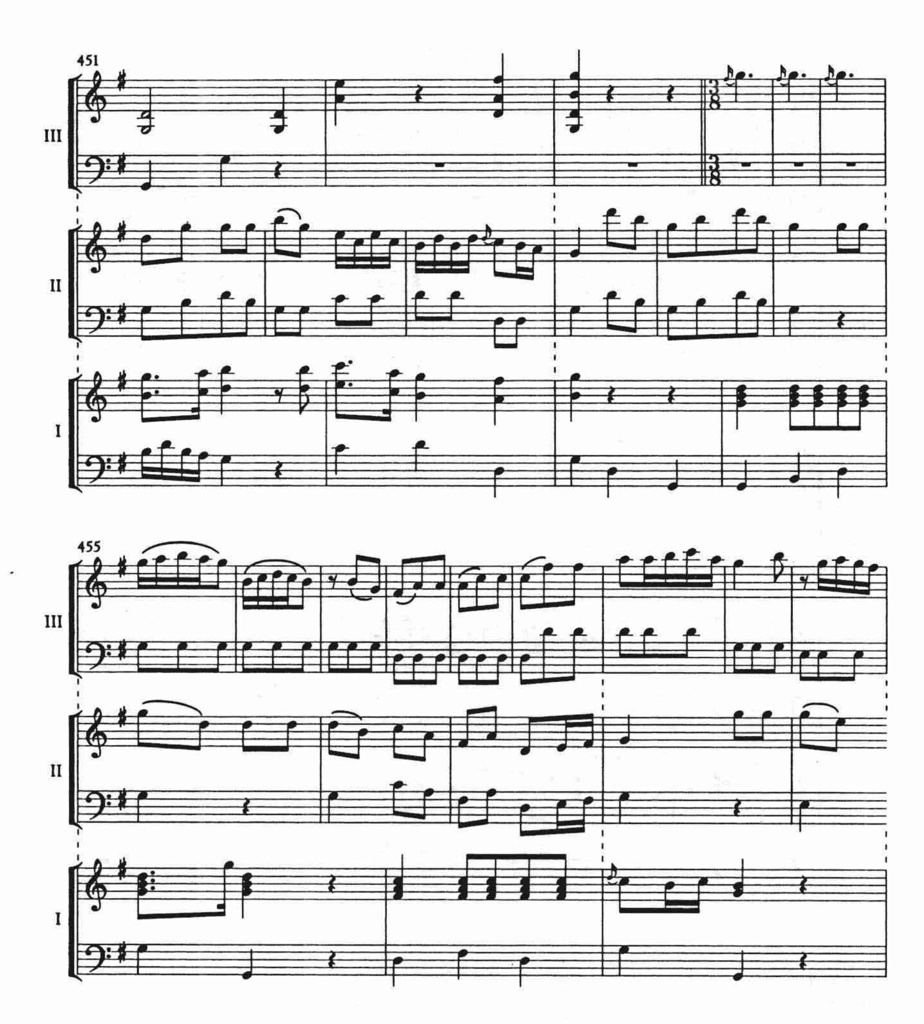


由布赖特科普夫和黑泰尔公司于1801年出版的《唐 · 乔万尼》第一版封面画着一个顽童式的乔万尼在高大的司令官的攫控下挣扎。

谱例XXVI—18：W. A. 莫扎特《唐 · 乔万尼》，第一幕，舞厅场景









541　在经过作曲家的某些修订后，《唐 · 乔万尼》于 1788 年 5 月 7 日在维也纳首演。反应冷淡，被认为“过于困难”和“不适宜于歌唱”。因此，在《费加罗的婚事》于 1789 年重新获得成功之前（这一事件也许让皇帝想起了莫扎特），没有任何委约到来。不管怎样，皇帝确实委任这对作曲家和剧作家来创作另一部喜歌剧，甚至给予了他们似乎有着历史依据的创作题材。《女人心，或恋人学校》[*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*] 讲述的是两个将要结婚的年轻军官和一个年老愤世的人打赌，看他们的未婚妻是否能在任何情况下都保持忠诚。愤世者让他们先装作离开，然后再化妆返回去引诱各自的未婚妻。结果愤世者打赢了赌。这个话题自莫扎特的时代以来似乎被许

多人所憎厌，尽管作品取得了成功，却最终成为他的喜歌剧杰作中相对最少上演的剧目。然而，还是有人能够意识到，莫扎特的态度并非在于批判女人的水性杨花（以道德家的角度视之，剧中没有一个角色是清白无辜的），而是对于人的境遇、人性的弱点、尤其是人的痛苦给予深切的同情。如果剧中人物和观看该剧的我们在看到最后破镜重圆之时能有所领悟的话，那必定是：人不能对别人期望过高。 542

莫扎特的喜歌剧没有（比《女人心》）更具田园氛围的了。十九世纪的一位评论家写道，"这种气氛如此温软，以至人们必须要时常呼吸一下才能保持快乐"。而且，莫扎特的其他喜歌剧也都不如《女人心》这样能让观众随时落泪，无论是在戏剧情境中，还是在纯美的音乐中。《女人心》向来被称为一部重唱歌剧，在构建尽善尽美、丝丝入扣的第一幕时，莫扎特必定从中感受了极大的快乐，其中没有一点时间是浪费的：十七首分曲中竟有十二首是重唱。第 9 分曲的五重唱和第 10 分曲的三重唱是《女人心》与众不同的甘涩混杂的特质的最好例证。两个年轻人假装要离开心上人去从军，而女孩子们泣不成声，要他们每天写信来。男人的假设成为了女人的现实。莫扎特在这首五重唱之前安排了一个序奏（这大概是莫扎特笔下最平淡无奇的引子了），也即一个简易的可随时加长或缩短的即兴片段 [simple vamp]，其上方的女孩们的啜泣声，啜泣所持续的时间跟现实中人们所期待的差不多。中提琴上的持续旋律造成唯一意料之外的元素。随后，莫扎特以更宽广的视角改变了整个的焦点。佯装离去，加上欺骗和小小的骄傲，以及伤感的女人和自我的男人，成为一种对分手离去的象征——不仅是这甜蜜而又悲伤的分手，还有现今幸福的失去以及何时重来的渺茫。外表的儿女共沾巾是现实的，但整个五重奏却被一种要引人发笑并最后滑落到一般喜歌剧的手法来抒写。不过，当悲泣之情以舒缓的旋律表现时，现实的悲哀被转译到了音乐的悲哀之中，成为一种普遍的情感。剧中角色不再是有血有肉的个人，而成为无生命的人声，其本质是纯精神性的。这部歌剧在古往今来的意大利语歌剧中巍然独立，如同一座根植于探索无比深邃的人类心理的艺术珠穆朗玛峰。莫扎特不是一位塑造为重大事件高贵献身的人物的悲剧家，他笔下所有的角色都会犯错误，尽管他们愚蠢、贪心、好色以及有着人类的一切弱点，但最终还是取得了成就。如同莎士比亚晚期的那些戏剧——即通常所谓的"风流韵事"——一样，莫扎特的伟大歌剧也闪耀着热忱、信任、慷慨和宽容的光华。

《魔笛》[*Die Zauberflöte*] 是一部德语歌唱剧，系莫扎特和一位老朋友兼共

济会同志埃马努埃尔·什卡内德为后者的威登剧院一起构思的。在1780年代末期，运用具有魔幻色彩的神话传说和异国故事作为歌剧主题在维也纳曾经风靡一时，有可能早在1789年，莫扎特和什卡内德就讨论过这个将真人和真爱与一个超自然的魔力世界相联系的题材。这部歌剧的创作始于1791年初，但后来因布拉格庆祝莱奥波德二世加冕为波希米亚国王的正歌剧的委约而中断。这后一部歌剧，即《狄托的仁慈》，在1791年9月6日由莫扎特本人指挥首演；而就在这之后三个星期的1791年9月30日，同样由莫扎特指挥的《魔笛》首次上演。

543

许多人认为《魔笛》可以跻身于最伟大的人类精神财富之列，与巴赫的《马太受难曲》比肩而立。就剧作本身而言似乎很难证明这一论断。夜后（象征恶）的女儿帕米娜被萨拉斯特罗所劫持，后者是一个献身于真理的兄弟会（代表善）的首领。夜后劝说塔米诺——一个理想化的王子——去拯救她的女儿，把女儿的肖像给他看。她应他请求，给了他一支魔笛，以在需要时给予帮助。塔米诺去了萨拉斯特罗的王国，发现这个兄弟会的种种好处，明白夜后在欺骗他，遂决定加入兄弟会。在经历了各种试验和净化的仪式后，塔米诺和帕米娜喜结连理。这是歌剧的情节主线，其中夜后与萨拉斯特罗都拥有超凡的威力，并分别通过魔笛与智慧来施用。塔米诺和帕米娜则是常人，一道经历爱情并努力实现自己的理想。而全剧最有生机的部分是在塔米诺的仆人与伙伴帕帕根诺身上。帕帕根诺是一个为夜后工作的捕鸟人，他身披兽皮，以表明虽然是人但却比塔米诺这样的王子更接近动物的世界。帕帕根诺也有他的理想，或者说是目标，却是纯粹肉体上的：不外乎饮食男女。莫扎特与什卡内德将这一既老生常谈又离奇古怪的剧情和它平淡无奇、浅薄简单的角色置于包含全部人性的兄弟团契的隐喻之中，莫扎特所采用的音乐形式也反映了这一深入的思考。[8] 没有哪一部莫扎特的歌剧将如此众多不同的风格要素相联系，也没有哪一部歌剧将分离的、无关的部分如此完好地聚在一起。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》常常

8. 如同许多伟大的艺术作品，《魔笛》可以用各种不同的角度来加以诠释。除去一般意义上的广泛的人类互信之外，许多人相信这部作品是为共济会的理念而作的，因为不能否认，歌剧中有大量代表共济会理想的素材（有的人甚至认为莫扎特最后是被共济会员给毒杀的，因为他背叛了团体的秘密誓约）。过去还曾经普遍认为，剧中的夜后象征着反对共济会的奥地利女皇玛利亚·特蕾莎，而他的儿子约瑟夫二世则化身为宗教观念更为宽容的充满希望的男主角塔米诺。在此意义上，艺术作品就像一面镜子，反映着我们从中感受的各种态度和思想。

被视为音乐手段最强有力地围绕着戏剧情感内涵的歌剧。而在《特里斯坦》问世前六十八年，《魔笛》就已经将音乐手段作为戏剧无所不包的整体之一部分加以运用。 544
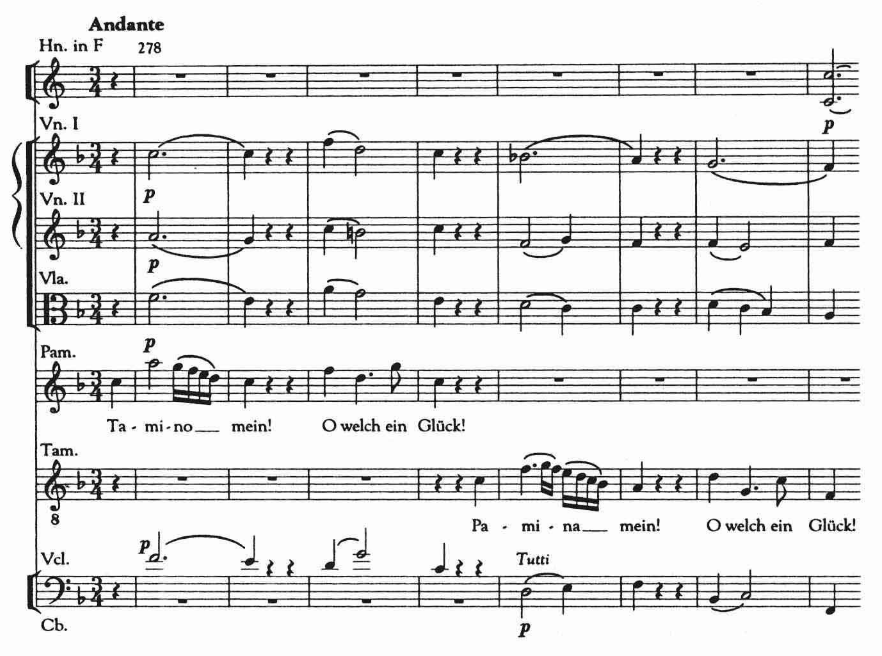
夜后的音乐使用了一切表现技巧和意大利正歌剧的咏叹调所需的声乐技术。萨拉斯特罗的音乐语言则是有着明显赞美诗格调的诗节式歌曲。塔米诺和帕米娜则说着歌唱剧中常人的语言，与《后宫诱逃》中贝尔蒙特有些相似，但仍然保持着较高的表现性（例如，帕米娜的G小调咏叹调）。帕帕根诺的腔调富于民歌风尽头十足的热力。但是最让人吃惊的或许是继序曲——这是莫扎特式对位的杰作——之后的两个武装的人的二重唱，这两个可怖的形象站在水与火的法庭门口，相隔一个八度唱着对位音调，活像巴赫的众赞歌——这是真正的庄严气象，为此，作品中的这一部分必须被加以重视。[9] 除去这些各不相同的风格，作品还包含了大量的带伴奏宣叙调段落，给这十八世纪的形式赋予了新的活力，即使当代的听觉也能完全理解。而自始至终，重唱之间的连接性组织在一种仿佛天使般的悦耳之声中进行着，无论是结构还是织体都如同帕帕根诺的音乐语言一般简朴，但同时又避免了后者中粗鄙的成分。夜后手下的三位女士与三个天使的音乐则属“超凡入圣”之列。

在一部充盈着伟大瞬间的歌剧中，人们也许会觉得那最伟大之处很难寻找，然而在《魔笛》中确乎有一处比别处都更好地证明了莫扎特举重若轻的艺术以及他对于简洁的热爱，其极高的品质也曾在其他作品中出现，但却并非总是如此。作为考验的一部分，塔米诺和帕米娜被分开了，他被禁止与她说话，而她在失望之际想要结束自己的生命。他们俩最后被允许重新相见，相互倾诉，一起去接受水与火的考验。下面的选段显示了相会的瞬间，此后帕米娜带领塔米诺走向坦途。这个有着深刻严肃性的完美陈述的短短一瞬，将《魔笛》的独一无二挥洒得淋漓尽致。

在《魔笛》第一幕的结尾（*ACM* 67），某种缥缈的气氛被三个男孩子（小天使）一扫而去，优雅从容，明亮而又几乎屹立不动。塔米诺长长的伴奏宣叙调同时在音乐和戏剧上指明听众将被带向何方。结尾剩下的部分显示着陈腐说教的歌词和赞美诗式的音乐如何相得益彰地安然共生。

9.《魔笛》在某些地方将戏剧和宗教的体验紧密组合在同一过程之中，这在瓦格纳的《帕西法尔》中被进一步完善。

545 谱例XXVI—19：W. A. 莫扎特《魔笛》，第二幕，终场



莫扎特的最后一部正歌剧《狄托的仁慈》的绝大部分在传奇般的十八天内组合而成，但如今已经可以完全断定，其中一部分是在这一年的早些时候写成的。这部正歌剧在风格上远离十年前的《伊多梅纽》。相对于早期歌剧配器上的奢华富丽以及致力于开拓音乐结构与戏剧的新关系，《狄托的仁慈》在这些方面似乎已经显著淡化。联系到莫扎特在意大利喜歌剧和最后的歌唱剧中的实践，简截明了已成为最重要的品质。他的台本作者加泰利诺 · 马佐拉（1745—1806）削掉了梅塔斯塔西奥剧本中三分之一的内容，并对其他部分作了改动；莫扎特本人通过去掉咏叹调与重唱的利都奈罗开头也压缩了某些曲，并减弱了曲式的复杂性。不过，《狄托》中仍然有一些难于应付的复杂配置。在两首咏叹调中，巴赛特单簧管被当作指定声部[*obbligato*]乐器——这是莫扎特在别处所没有的。这部歌剧中独一无二的是对合唱队的运用，和在喜歌剧中不同，《狄托》中的合唱不仅仅是为观众提供听觉调剂品的手段，而且还是剧中的角色：是推动剧情的罗马人民。但和《伊多梅纽》不同的是，在三首大的曲中，合唱与独唱者们

的重唱以及狄托本人的唱段一起出现——这是一种预示了十九世纪歌剧的手法。歌剧的整体“音场”[soundscape] 通过这一手法进入了一个新的境地，从而使得独唱者与合唱队之间声势浩大的应答写作成为可能。这也使合唱队能够以一种前所未有的姿态参与到戏剧建构之中。 546

尽管首演不太成功，《狄托的仁慈》还是逐渐赢得了观众，莫扎特也在去世前欣慰地得知他的最后两部歌剧取得了成功。

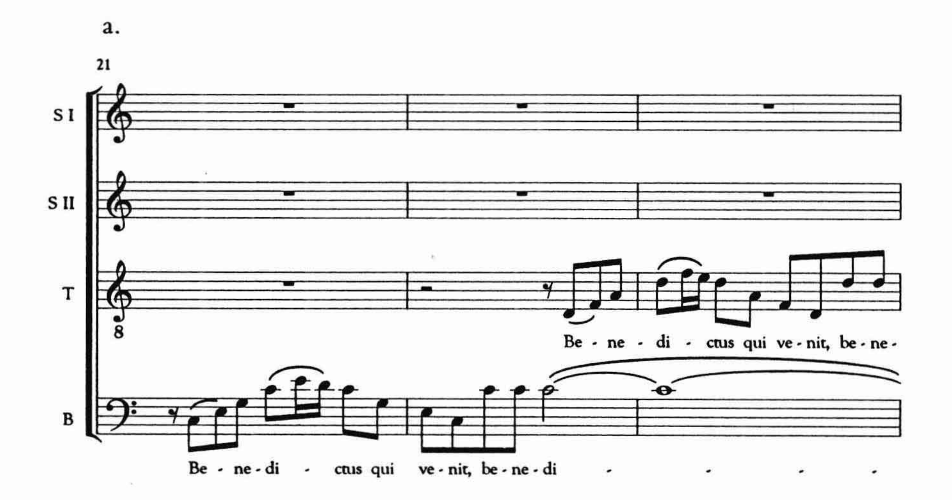
教堂音乐

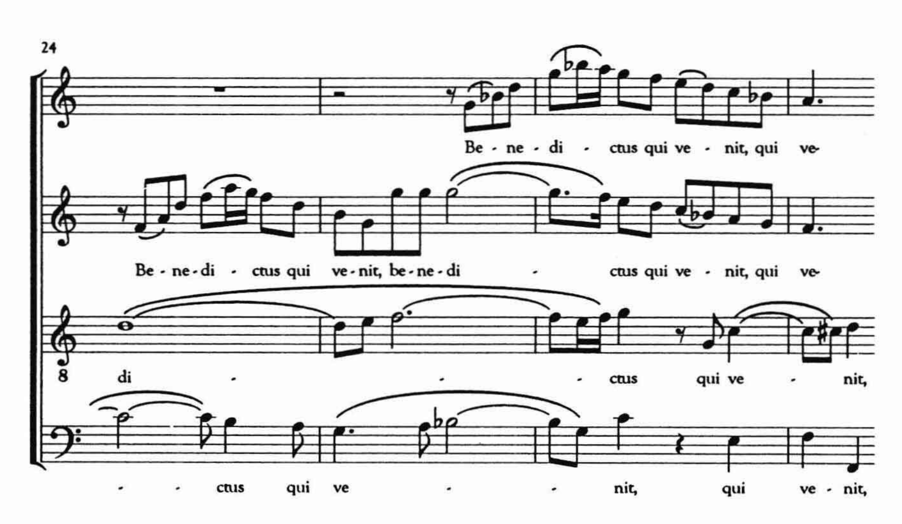
在从萨尔茨堡毅然出走后，莫扎特再无理由为礼拜仪式创作音乐，这时他还有两部大型弥撒尚未完成，尽管都十分宏伟浩大。此后，共济会的信仰看来吸引了作曲家，他为自己的会中弟兄们写了许多作品。
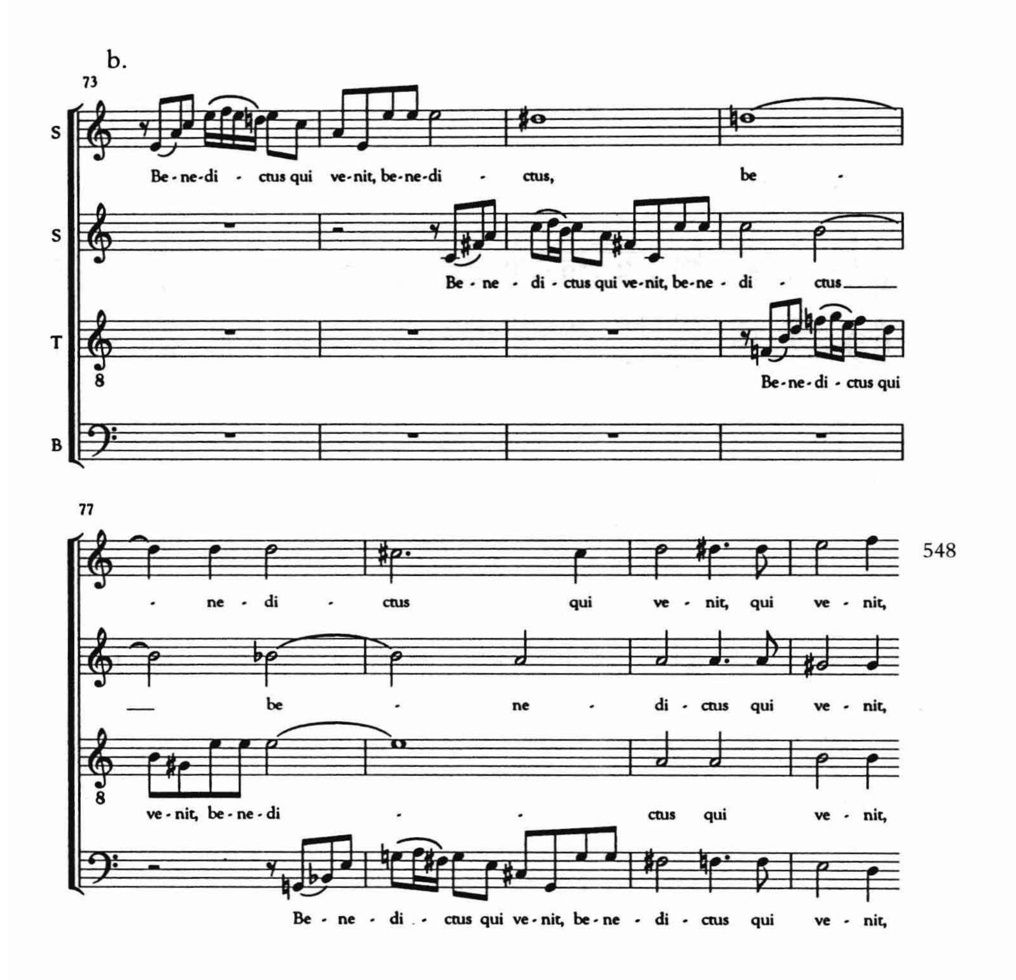
第一部未完成的《C 小调弥撒》(K. 427)，是为他和康斯坦策的婚礼而作的感恩奉献（莫扎特在 1783 年 1 月 4 日的信中有所提及）。为何没有完成我们不得而知，同样也不清楚，在它首演时莫扎特添加了什么音乐使之有一完整的形式。照理，这部作品应于 1783 年 8 月 25 日在萨尔茨堡首演，并由康斯坦策担任女高音，但我们对此仍不能确定。我们能找到的只是完整的“慈悲经”、“荣耀经”、“圣哉经”、“降福经”和部分的“信经”，但这些已经足够表明，莫扎特有关弥撒音乐的观念已然有了极大地发展与深化。尽管并不完整，《C 小调弥撒曲》却已经隐约可以和巴赫的《B 小调弥撒曲》与贝多芬的《D 大调弥撒曲》比肩而立了。作品中有一种整体上的严肃意味，而这在过去只是局部地被呈现。这种严肃性无疑是由丰富性和变化性大大超过莫扎特别的宗教性作品的音乐素材的加入所造成的。“基督垂怜我等”[Christe eleison]、“赞美你”[Laudamus te] 以及“由圣灵所生”[Et incarnatus est] 是为独唱女高音——也就是康斯坦策——而写的，都洋溢着歌剧咏叹调的华丽与流畅，但却一点没有损害其中所包含的信仰之力。“Et incarnatus”有一个由独奏长笛、双簧管和大管组成的三重奏，以一个舒展的长大华彩段伴随女高音，听来却没有丝毫滑稽和世俗意味。人们必定认为，礼拜仪式的经文还从未以如此接近天国的方式配乐歌唱。就连通常写得松弛愉悦、

为四位独唱者而作的《降福经》在此也成为一个具有匠心的部分：整个乐章是在 A 小调上，C 大调的第二主题首次出现在第 21—26 小节，但在回归主调时却发生了变形（第 73—82 小节）。很明显，这部巨大而感人至深的草稿对后人来说是极大的遗憾：如果它被完成，将毫无疑问成为莫扎特最伟大的教堂音乐作品。

547 谱例 XXVI—20：W. A. 莫扎特《弥撒曲》，K. 427，"降福经"





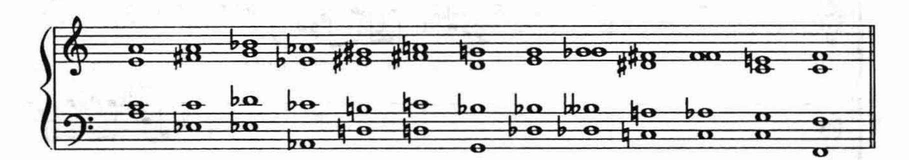


小型作品《万福，真圣体》[*Ave verum corpus*, K. 618, *ACM* 68] 仅有四十六小节，但足以成为莫扎特晚期新仪式音乐风格的典范，因而在风格性上也与 K. 427 和 K. 626 的《安魂曲》大相径庭。在此，对位的轻微痕迹显现在某种面貌全新的简朴性中，其中每一个音都是必不可少的，但决不因循老套。作为莫扎特最知名的小作品之一，这首小曲也像许多别的作品一样系为取悦某位友人而作。

莫扎特最后的作品，《安魂曲》(K. 626) 是他的艺术创造力与仪式音乐写作技术的集大成者。尤其是，《安魂曲》在结构的各个方面显示出他对复调的吸收运用如此全面而完整，几乎成为一种自然的音乐语汇。他在整体创作中深入钻

研和声学的奥秘，以致同时代人对此感到困惑难解。（下例显示了莫扎特《安魂曲》的“审判”[*Confutatis*]部分第 24—40 小节中从 A 小调转向 F 大调的过程。）

谱例 XXVI—21：W. A. 莫扎特《安魂曲》，“审判”，和声进行



尽管莫扎特可能在 1791 年初夏就开始《安魂曲》的创作，但其他委约的压力迫使他一再推迟写作进度，因而直到他去世还有一小部分未曾完成。引子“赐彼永息”[*Requiem aetetnam*] 和《慈悲经》的赋格是现存仅有的声乐和乐队声部完全齐备的乐章。而余下的部分虽然只有草稿，但莫扎特仍留下了完整的器乐引子或部分配器以及相当完善的声乐声部。《圣哉经》、《降福经》和《羔羊经》则完全没有写下，我们只能假定现今听到的版本中某些段落体现了莫扎特口授的意图。

549

康斯坦策想要作品完成，这样她就能获得全部的报酬。而且，她惧怕人家要她退还当初委约时付给她丈夫的五十金币 [ducat] 定金。她先是请约瑟夫 · 埃伯勒来完成。尽管我们不知道从大师去世到作品上演之前《安魂曲》各部分被完成的确切时间，但直到 1791 年 12 月 21 日才收到手稿的埃伯勒不可能有太多时间花在这上面。在加了一些缺少的配器后他又将乐谱退还给了康斯坦策，此外无甚增加。康斯坦策随即央求莫扎特的学生兼助手绪斯迈尔（也是莫扎特与之探讨过这部作品的最后一人）来尽力完成它。绪斯迈尔大约在 1792 年上半年的某个时候最终续成了作品，这就是我们所知的由绪斯迈尔补充润色后的莫扎特《安魂曲》。

如果不动声色地旁观，我们只能惋惜莫扎特未能在作品完成后瞑目。很难相信他只用悠长的长号独奏来为《末日经》中“小号吹送奇妙之声”[*Tuba mirum*] 部分配乐——对于现代人的耳朵来说，这显得过于虎头蛇尾了——并且，如有位评论家认为的那样，在它唤起了上帝面前所有复活的灵魂后还继续长时间地鸣响。我们也同样难以相信莫扎特有可能改善“赐彼永息”一段中弦乐伴奏的

管乐对位技法，并抹去那荡涤一切激情的庄严肃穆之气。或许远未最后完成的《安魂曲》比作品可能最终成型的状态更能为我们传达出强烈的哀悼气息。

尾声

围绕莫扎特的浪漫传说日积月累，超过了他同时代任何别的作曲家。他作为神童的惊人才具，他和大主教之间的复杂关系，他对赞助人体制的反抗并由此成为所有其后的自由艺术家的先驱，他在维也纳的生活、朋友以及同道，他死时的情形及埋葬之地——所有这一切共同创造了一幅家喻户晓的莫扎特及其作品的图景，但却和真实的情况相距甚远。现代研究则绘制出了另一幅大不相同的肖像。如今已不那么强调他是与生俱来的天才（似乎他可以一手拿着台球杆，另一只手挥洒自如地作曲一样），而是关注他那被大量证据证实的、面对创作任务时难以想象的自律精神。我们发现，他的作品经常在开个头后又放在一边，过一阵子再重新拾起，但莫扎特自己的作品编目及其时间必须被小心地使用，而其完成的时间并不能说明全部问题。在将他视为一个人、而非神秘的天赋的显现后，我们可以更多地强调莫扎特在某一体裁（例如弦乐四重奏"普鲁士"）的创作过程中所经历的艰难困苦，理解他话语背后的真实情况。 550

也许，关于这位作曲家最重大的不解之谜并且也是最难于解答的在于，为何他音乐的品质没有更好地被同时代人所认可，尽管这对我们来说是超越于当时任何其他作品之上的。在孩提时代，他难以置信的能力为他吸引了众人的注意，而长大成人之后，他得到了来自海顿这一公认的当代最伟大作曲家的最高褒奖。但是在更广大的公众爱好者面前，他却没有取得奇马洛萨和马丁·索勒在歌剧领域、海顿在器乐领域那样普遍的成功。

对此最有说服力的回答或许就是约瑟夫二世对莫扎特说过的有关《后宫诱逃》音太多的话。莫扎特作品的复杂性对于1780年代的维也纳听众来说不容易理解，尽管对于我们现今的耳朵来说却是天籁般纯朴。1780年的听众习惯于填得不那么满的音乐，不管是在剧院、音乐厅或室内。他本人是意识到这一点的，并且不断地使自己的风格更加精致简朴。

对莫扎特在维也纳的生涯不利的另一事实在于：没有哪一位宫廷人士是毫无

保留地喜爱他：玛利亚 · 特蕾莎曾在信中将莫扎特一家奚落为四处周游的乞丐；约瑟夫二世也倾心于意大利人的音乐，对莫扎特的作品不无保留。尽管他能认识到莫扎特音乐的伟大，却未给与他一个体面的职位或一份合乎其价值的薪金，以保持他高昂的精神状态。莫扎特曾经从继任的皇帝莱奥波德那里看到一些希望，但最终还是落空了。也有证据表明，正是他挥金如土的习惯、贫穷和欠债损害了自己的声誉，其后果正如他所担心的那样严重。

现代视角眼中勤奋工作的莫扎特是否改变或削弱了莫扎特的奇迹？应该说很少如此：如今我们认识到，他天才的奇迹并非基于超越自然的神力，而是凭借他超越凡人的禀赋。

第八部分



贝多芬：1770—1827

第二十七章
跨世纪的伟人

在波恩的早期阶段

历史上可能没有作曲家在他当时和后世比路德维希 · 范 · 贝多芬对音乐的 553
影响更大。在历史上音乐被广泛认可为最高雅的艺术，器乐音乐被看作是音乐艺术中最令人满意的表现形式，交响曲被确认是器乐音乐中最深邃思想吐露的载体，斡旋于神与人之间，贝多芬作为交响曲、奏鸣曲和弦乐四重奏无可争议的大师处于主宰地位。就像同时代的另一位巨匠拜伦勋爵一样，所有的人都承认贝多芬是新世纪的旗手、新的理想天才的典型，对于他来说，艺术就是一切。

他出身寒微，本不可能期待他有超乎寻常的成功发达的前途。诚然，他的祖父是宫廷乐长，小有资产，但贝多芬的父亲最多只做到小教堂歌手的职位。根据各种流传的说法是个能力差又霸道的人。母亲是厨师的女儿，男仆的年轻寡妇，所以阶级地位低于他的父亲，但贝多芬非常依恋她。路德维希是他们夫妇的第二个孩子，施洗礼时同样名为路德维希的长兄，出生后不久就夭折。受洗日期是 1770 年 12 月 17 日，但实际出生日不确定，最有可能性的是 16 日。直到他四十岁时还相信自己生于 1772 年。原因很简单：贝多芬最早显露出音乐才能时，父亲决定利用，让他看上去像一个年幼的音乐奇才，把他的年龄减去两岁，宣布他的出生年代是 1772 年。路德维希个子矮小，欺骗得以成功。

他一定是很早就学习钢琴，因为在一份 1778 年 3 月 26 日的音乐会海报上，

554 路德维希被说成是六岁，是他父亲的学生。宣传他将弹奏各种协奏曲、三重奏，他“将为所有的女士们和先生们提供完美的享受，尤其是因为［他］有幸为整个宫廷演奏，令他们倾倒”。[1] 贝多芬最多还学了小提琴。父亲从未认真考虑过让他去学音乐以外的其他课程，但贝多芬直至去世都在自学文学、语言、政治和哲学（虽然有记录他后来在波恩大学听过一些哲学课）。他所以会出现不合群的行为举止，冷漠和难以融入社会生活，皆因他父亲的坚持不在学校的每一分钟，应该花在练琴上。

贝多芬八岁时，他的父亲认识到儿子需要比自己更有能力的教师，有记载的一些教师中，最优秀和最有影响的是克里斯蒂安·戈特洛布·涅夫（1748—1798）。涅夫1779年到波恩，1782年接替宫廷管风琴师职位。是涅夫把《平均律钢琴曲集》介绍给贝多芬，教他通奏低音和作曲；是涅夫最早逐步灌输给贝多芬伦理和道德观念，它成了贝多芬思想的基本部分；也正是涅夫首次（1783）写下把贝多芬与莫扎特相比较的话语。

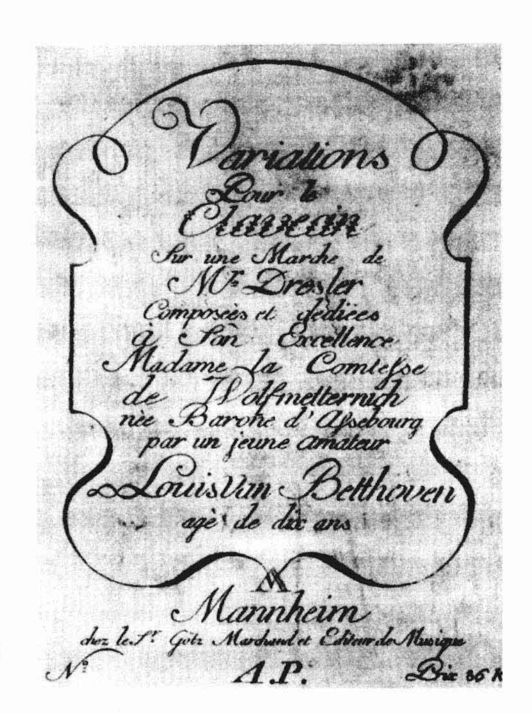
第一首作品

此时贝多芬出版了他的第一首作品[2]《为拨弦古钢琴而作的变奏曲，根据M. 德雷斯勒先生的一首进行曲……由十岁的业余的路易·范·贝多芬》［*Variations pour le clavecin sur une Marche de M. Dressler, composées...par un jeune amateur Louis van Beethoven agé de dix ans*］，事实上作于1782甚至是1783年。如上所引，在封面上的指示，这时他是十岁，所引的证据支持了他的实际年龄要大两岁的说法。

---

1. Alexander W. Thayer, *Life of Beethoven*, rev. & ed. Elliott Forbes (Princeton, 1964). pp. 57-58.

2. 贝多芬属于最早靠出版作品维持生计的作曲家。而且他最重要的创作活动时期与乐谱印刷（多于手稿）广为发行的快速发展态势相一致；他可能是第一位生前看到自己的作品印刷出版最多的伟大作曲家。从创作生涯之初他就产生了重视作品编号的看法，把编号留给大型的、多乐章的或者成组的作品，通常不要求所出版的较小的作品（例如歌曲或变奏曲）加上数字编号。因此贝多芬的作品可以分成两种：有编号出版发行的；无编号出版发行的以及用手稿形式保留的。编号一般表示按编年顺序排列，但必须慎重处理，因为有些早期作品是在写成后的若干年才出版的。次要作品和作曲家生前未出版的作品用字母WoO（德语Werke ohne Opuszahl［无编号作品］）表示。这些作品根据体裁排列，所以字母后的数字并不指编年的顺序。



贝多芬出版的第一首作品的封面，该作品名为《根据德雷斯勒进行曲而写的变奏曲》。

早期的职业生涯

在第二年（1783）里，涅夫提名贝多芬担任歌剧院拨弦古钢琴师，这对一个少年人来说是责任重大的职位，从中他获得对当时歌剧剧目的丰富知识，以及视奏总谱的罕见能力。 555

从他友人的回忆录中，我们读到贝多芬是个衣着寒酸甚至肮脏的孩子。现在我们知道，作为宫廷管风琴师，他的整体装束如下：

> 海青色的长披风外套，带有搭扣的绿色齐膝裤，白色或黑色长丝袜，系上黑蝴蝶结的鞋子，口袋有盖的绣花背心，背心用金色的束腰，头发卷曲梳成辫子，左臂下夹着帽子，带有银色腰带的佩剑挂在左边。[3]

---

3. Gottfried Fischer, *Reminiscences*. Cited in O. Sonneck, *Beethoven, Impressions of his Contemporaries*, (New York, 1967), p. 8.

老选帝侯于 1784 年年中去世，马克西米利安 · 弗朗茨大公——奥地利皇帝和法国王后玛丽 · 安托瓦内特的幼弟——成为新的选帝侯和科隆大主教，将以往的制服换成了红色和金色。有好些年大公最喜欢莫扎特，据说曾想要莫扎特担任他的宫廷乐长，为什么没有成为事实不得而知，但人们倒想知道，如果 1784 年莫扎特去了波恩，音乐史会多么不一样。可是，马克西米利安 · 弗朗茨成功地吸引了大量优秀人才来到波恩，既是因为由他提供资金给一些机构发展科学和艺术，也因为他鼓励进步和自由思想的氛围。他一就位立即要求宫廷的各个部门汇报情况，我们从下列文献中得知：

556

> 路德维希 · 范 · 贝多芬，十三岁，生于波恩，已服务两年，不领薪酬……乐长路契西[Luchesy]不在之时演奏管风琴，他很有才能，仍很年轻，举止得体，家境贫寒。[4]

贝多芬无疑得益于波恩的知识分子圈子，他与许多宫廷显贵家庭交往，有助于他的风度更加优雅。他也得益于新选帝侯酷爱莫扎特，1787 年选帝侯让他到维也纳，也许从莫扎特上过几次课。有一种常讲的轶事：莫扎特对这位年轻人的弹奏毫无兴趣，直到贝多芬开始即兴演奏。并不知道莫扎特是否对贝多芬印象好得足以给他上课，但由于莫扎特太忙，贝多芬只在维也纳停留了两周的情况下，上课似乎不大可能。贝多芬匆忙离开维也纳的原因是得知母亲病危，回家几周后母亲玛利亚 · 玛格达莱娜 · 贝多芬去世，年仅四十。临终前她无疑要长子承担照顾全家的责任，保证父亲和弟弟们衣食周全，贝多芬才十七岁就成了全家的顶梁柱。接下来的五年，直到他的父亲 1792 年去世前，设法确保不因父亲酗酒而使全家难以维持生计。他以自己全部的关爱很好地做到了这一点。

贝多芬，年轻的管弦乐队演奏员，似乎与意气相投的乐队成员们相处融洽。新选帝侯是位优秀的管理者，约在 1788 年，他开始建立一个由技术高超的年轻人组成的乐队，举行音乐会和演出歌剧。贝多芬在其中拉中提琴有四年之久，并没有被看成是乐手中才能最高的。乐队成员有安东 · 雷查（1770—1836），乐队

---

4. Thayer-Forbes， *op.cit.*， p. 79.



贝多芬十五六岁时的剪影，身着前文所言的装束。

指导的侄儿，长笛演奏家，一位优秀的管乐音乐作曲家，教授过柏辽兹、李斯特和弗兰克；伯恩哈德 · 罗贝格（1767—1841），技巧高超的大提琴家和涉及各个领域的作曲家，虽然今日只记得他的大提琴作品；安德烈亚 · 罗贝格（1767—1821），前者的堂兄弟，优秀的小提琴家，写过一些值得重视的室内乐和合唱曲。尼古拉斯 · 西姆洛克（1751—1832），圆号演奏家，贝多芬一家多年的邻居，1793 年建立冠以其名的大型出版公司。贝多芬的老师涅夫也是该乐队的成员。还有其他很好的演奏家，乐队演奏准确划一和音乐修养达到了非常高的水平，其声望可与四十年前的曼海姆乐队相匹敌。法国大革命及其深远影响使波恩宫廷乐队于 1792 年解散，也许因之使贝多芬在这年的 11 月启程赴维也纳。 557

这些年对贝多芬音乐和社交发展的益处如何强调也不嫌过分。在管弦乐队和剧院的工作使他熟悉了除了在这里也许永远不会知道的曲目，因为他从不花较多时间去研究他人的作品。与有知识有教养的人以平等友好的关系交往，互相交流共同的文学、哲学和政治的趣味，讨论当时的重大问题，使他确信天才远远高于社会身份，如他在一些场合声称。

早期的资助人

冯·布罗伊宁一家成了贝多芬的精神家园。我们得知，在布罗伊宁家中，贝多芬"首次了解德国文学，特别是诗歌，以及接受最初的社交举止的教育"。[5] 布罗伊宁夫人（宫廷顾问冯·布罗伊宁的未亡人）有四个孩子，长子埃伦诺只比贝多芬小一岁多。这个家庭富裕有文化教养，贝多芬被引荐（约1784）给他们后，很快成为他们的亲密朋友"白天的大量时间……（和）许多个夜晚都在布罗伊宁家中度过"。

558

费迪南·冯·华尔斯坦伯爵于1788年到达波恩，给贝多芬带来第二个最重要的有助于他成长发展的影响。酷爱音乐并追求知识的伯爵，成了这位年轻的钢琴家和作曲家的艺术资助人，他乐意从经济上帮助贝多芬，非常谨慎地馈赠给贝多芬，使贝多芬觉得是来自于选帝侯。如果华尔斯坦或布罗伊宁只是把贝多芬看成是个艺术家，就不会因为给他钱而内疚。[6] 按照十八世纪通常的习惯，在出自名门世家的人之间，宁愿挨饿也不受施舍。贝多芬从选帝侯处得到赠品和金钱理所当然，朋友直接帮助他会让他感到耻辱。为了使他接受，华尔斯坦采用了两个平等人之间所要求的方式。今日我们记得华尔斯坦是因为贝多芬把《钢琴奏鸣曲》（Op. 53）题赠给他。而且，也是因为，在贝多芬第二次（也是最后一次）离开波恩去维也纳前，他曾在贝多芬留言簿上写过如下一番话语：

> 亲爱的贝多芬！你将去维也纳实现你长期受挫的愿望。莫扎特的守护神因她弟子去世正在哀悼哭泣。她提供的庇护所没有被取之不竭的海顿占据；通过海顿，她希望与另一人结成一体。坚持不懈的努力，一定会助你从海顿手中得到莫扎特的精神。
>
> 你真挚的朋友
>
> 华尔斯坦，1792年10月29日于波恩[7]

---

5. Franz Wegeler, *Notizen*, cited in A. Thayer, *op. cit.*, p. 84.
6. 十九世纪最初几年。路易·施波尔，这位医生的儿子得到布伦瑞克公爵提的赞助，公爵是位老派作风的开明的艺术赞助人，设法确保他得到最好的教师和实践，以鼓励支持他的天才。施波尔对他的艺术赞助人非常感激。
7. 引自 Thayer-Forbes, *op.cit.*, p. 115.

这一题词可被认为是一段华丽辞藻的文墨，不必认真对待，但是它为我们提供了关于贝多芬在波恩受到尊重的看法。显然，在这些圈子里莫扎特被视为天才，海顿则不是。很可能海顿音乐的大众化是这些知识分子否认他天才的原因。天才首先是新颖独创的，几乎是天外来客。用“取之不竭的海顿”这一词，暗中是多么轻蔑！贝多芬继承了天才的衣钵，因此已经比海顿高出一筹，难怪贝多芬与海顿的关系常常很紧张，直到后者 1809 年去世。海顿去世后，贝多芬几 559 乎找不到足够闪亮的词汇，以赞扬他之前频频抨击的海顿。

在维也纳的最初几年

贝多芬在艺术赞助人科隆大主教的支持下，于 1792 年 11 月 10 日前后到达维也纳，带着一封向海顿学习的邀请信和引荐给维也纳爱好音乐贵族们的推荐信。他很快就住下来，立即开始学习，师生关系一直持续到 1793 年（海顿 1794 年初赴英国）。这是海顿（在他的全盛时期）受到欧洲各国竞相邀请他前去访问的时期。也许出于这一原因，他没有付出贝多芬认为他理应得到的时间和精力；或许海顿是自学成材，认为自己的道路对于任何人都是合适的。不管是何原因，课程的成效不大。贝多芬不得不设法去找约翰 · 申克（1753—1836）上课，申克完全出于利他主义，同意免费教他严格对位，为他批改作业，提出的条件是绝对不能让海顿知道，经申克修改过的作品贝多芬必须重新誊写。这一安排的效果令人满意。不过，在自由作曲领域贝多芬还是从海顿那里得益匪浅，就像他后期的作品所证明的那样。1793 年后期，海顿写信给选帝侯 / 大主教，支持重新给贝多芬津贴的要求，信中附有贝多芬的作品，以证明他的勤奋。我们今天看来，贝多芬似乎又一次把欺骗别人当成了正常合理的行为方式。选帝侯回信严厉地说，除一首赋格外，所提交的全部作品都是贝多芬离开波恩之前所写的，并已被演奏过，贝多芬已领到了那些作品的赞助，他不至于手头拮据。我们只能设想，贝多芬在这件事中是有过错的。而海顿的所谓“过错”，只是没能费神查明他信中提到的那些作品是否全部属于新作。

贝多芬为什么会这样行事，也许答案在于，他深信自己可以超越束缚常人

的那些规则和习俗。有不少趣闻支持了这一看法，费迪南 · 里斯[8] 叙述的如下一则故事便是例证：

560

> 有一次，和他去散步时，我提到他前不久所写的《C 小调弦乐四重奏》里有两个纯五度音程在全曲优美动听的格调中异常刺耳。但贝多芬没有注意到这一点，他坚持认为它们不能被叫作五度音程。他习惯总是随身带着五线纸，我便要了几张，写下了那个片断的全部四个声部。他看到我是对的，于是说道："好啊，但究竟是谁禁止使用五度的？"我不知如何回答他的问题，他重复问了好几次，直到我回答说："这岂不是基本原则之一"。他再次重复他的问题，于是我说："马普尔格、基恩贝尔格、福克斯等等，等等，所有的理论家们都这么说！"，而他却回答说："我就要用！"[9]

很明显，贝多芬意识到他缺乏正规的音乐训练而错失了应有的历史感，并深以为憾，他学过巴赫的对位，但仅仅在从申克上课期间学过福克斯的对位。因此，在 1794 年海顿离开维也纳去伦敦后，贝多芬开始向那一时代最好的对位法大师 J. G. 阿尔布雷希茨贝尔格学习，这些课程持续了一年多。[10] 他也很珍视萨里埃利关于自由作曲的意见，特别是在意大利语的配曲方面。里斯还有一份报告讲到贝多芬的教师们对他的看法：

> 三位教师（海顿、阿尔布雷希茨贝尔格、萨里埃利）都高度赞赏贝多芬，但是，涉及他的学习习惯时也看法一致。他们谈到贝多芬时都说，贝多芬极其任性，顽固倔强，应该通过大量严格训练来学习，而他拒绝接受布置给他的学习内容。[11]

---

8. 费迪南 · 里斯（1784—1838），贝多芬的学生和挚友，移居伦敦，作为贝多芬的代理人在该地活动。
9. Ferdinand Ries, *Biographisches Notizen über Ludwig van Beethoven*. Cited in O. Sonneck, *op. cit.*, pp. 49-50.
10. 这让人想起舒伯特在他人生的最后一年也曾向当时最伟大的音乐教师西蒙 · 赛赫特 [Simon Sechter, 1788—1867] 学习对位。
11. Ferdinand Ries, *Notizen*. cited in Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 149.

贝多芬在维也纳最初几年出版的第一批作品，三首《钢琴、小提琴、大提琴三重奏》（Op.1）直至1795年7月或8月才由阿塔利亚出版，虽然很可能完成于1793年底。当然，此前贝多芬已经写了不少作品，但它的意义在于作曲家认为其重要性足以为它加上作品编号。这套三重奏在贝多芬的一位艺术赞助人家的私人聚会上首演，[12] 受到听众的一致好评，包括海顿，他在称赞贝多芬的同时，建议不要出版第三首（C小调）三重奏。贝多芬把海顿此说归因于妒忌。结果在出版前还是等了一阵，用这段时间征集到大量订购者，同时对作品做一些修改。 561

贝多芬起初并非依赖作曲过活，而是靠在乐队中拉中提琴和有需要时去弹奏键盘乐器为生。他杰出的演奏能力为他确立了键盘演奏家的名声。在维也纳的最初几年，贝多芬有机会与当地优秀的钢琴家一争高下，其中一位是格利内克，创作过当时倍受赞赏的亮丽音乐。贝多芬晚年的学生卡尔·车尔尼（1791—1851）叙述了如下趣事：

> 我现在还记得，有一天格利内克告诉我父亲他应邀参加一次晚间聚会，在那里与一个不知名的钢琴家交锋。"我们会让他彻底失败"，格利内克进一步说。第二天我父亲问格利内克，昨天晚上的比拼结果如何。
>
> "唉"，格利内克垂头丧气地叹道，"我会多次回想昨夜！那个年轻人真难对付！我从来没有听到过这样的演奏！我给了他一个主题，他便即兴地开始发挥，犹如传说中的莫扎特，那番情景是我平生所未曾见过的。然后，他弹奏他自己写的作品，气势恢宏，令人叹为观止，所展示的钢琴演奏的难度和效果，超出我们的想象。"[13]

在另一次与贝多芬的竞技赛中，钢琴家丹尼尔·施戴贝尔特败北，费迪南·里斯详细地描述了这件事：

---

12. 这场音乐会想必于1793年末和1794年1月之前举行，因为那时海顿离开维也纳第二次访问伦敦。

13. Carl Czerny cited in O.Sonneck，*op. cit.*，p. 23.

著名的钢琴炫技大师施戴贝尔特满载盛誉从巴黎来到维也纳，贝多芬的几个朋友担心他会损害到贝多芬的名声。

施戴贝尔特没有拜访贝多芬，他们首次会见是在弗里斯伯爵府邸，在那里贝多芬首次演奏了他的新作，为钢琴、单簧管、大提琴而作的《$B^{\flat}$大调三重奏》，Op. 11。这部作品没有给钢琴家大展才华的机会。施戴贝尔特带着屈尊附就的态度聆听，向贝多芬说了几句恭维话，对自己的胜利深信不疑。他演奏了自己创作的一首五重奏，然后即兴演奏，他的震音效果（在当时非常新颖）给人印象深刻。贝多芬没有被召唤去进行第二回合。八天之后，在弗里斯伯爵家的又一次音乐会上，施戴贝尔特还是非常成功地弹了一首五重奏，而且一看就知道是事先练好的，一首辉煌的幻想曲，他挑选的是贝多芬在三重奏的变奏段落里用于发展的那个主题。这下激起了贝多芬及其崇拜者们的愤怒，他不得不坐到钢琴前即兴演奏，以他惯常的——我也许会说是没有礼貌的——方式，猛然扑向钢琴，好像是被人推到钢琴前。在他向钢琴走去时，拿起施戴贝尔特《五重奏》的大提琴分谱，故意把它颠倒过来放在钢琴的谱架上，用他的手指敲击出了头几小节的主题。此刻贝多芬怀着显而易见的屈辱愤怒，故而才以这样的方式来即兴演奏，如此使得施戴贝尔特等不及贝多芬弹完便离开了房间，再不愿与他碰面，甚至提出条件，凡是希望他出席的地方，都不得邀请贝多芬。[14]

562

在维也纳获得名声和财富之路已经有了保障，贝多芬进而开始追求社交风度——可以肯定，有好几次他被认为处于热恋之中。但没有一次成功。到了二十七八岁，贝多芬意识到他的听觉衰退（猜想他患过某种严重的疾病，也许是斑疹伤寒，大约在1796—1797年，虽然没有相关记录），到1800年，不得不重新考虑作为音乐家生涯的这一点，对他来说已经十分清楚。贝多芬把自己看作天才，认为注定要走后无来者之路（这是别人灌输给他的理念）。事实上，他生命余下来的时间听力几乎不断衰退，直至在1820年代的晚期完全失聪。如果

---

14. Ferdinand Ries, *Notizen* cited in O. Sonneck, *op. cit.*, p. 51.

他不是这样的饱受病魔折磨，谁知道他的事业将会如何呢？因为，贝多芬的伟大之处，归根结底是在于以其充沛的活力和不顾一切的奋斗，把个人的巨大不幸转变成创造的力量。

赞誉与成功

1800年是贝多芬生涯中的一个转折点，有两个原因，两者都为奠定他作为一位作曲家的名声起到作用。第一，1800年4月2日举行的一场音乐会上，贝多芬与其他德高望重的作曲家们受到同样的尊崇。音乐会以莫扎特的一部交响曲开始，以贝多芬《C大调第一交响曲》（Op. 21）的首演结束，在新世纪的头一年好像有意识地宣告，一个新的时代开始了。音乐会节目单如下：

1. 大型交响曲，已故宫廷乐长莫扎特作曲。
2. 《创世纪》中的一首咏叹调，亲王的乐长海顿先生作曲，萨阿尔[Saal]小姐演唱。
3. 大型钢琴协奏曲，路德维希·范·贝多芬先生作曲并演奏。
4. 四件弦乐和三件管乐的七重奏，最谦恭和忠顺地献给皇帝陛下，路德维希·范·贝多芬作曲，舒潘基[Schuppanzigh]、施瑞伯[Schreiber]、申德雷克[Schindlecker]、巴尔[Bär]、尼克尔[Nickel]、马塔奥谢克[Matauschek]和戴泽尔[Dietzel]先生演奏。
5. 《创世纪》中的二重唱，萨阿尔先生和萨阿尔小姐演唱。
6. 路德维希·范·贝多芬先生作钢琴即兴演奏。
7. 一首新的大型交响曲，路德维希·范·贝多芬作曲，由乐队演奏。

第二，差不多在两年勤奋的工作之后，贝多芬完成了第一套包含六首的弦乐四重奏。563 至此时，几乎他所有的作品都是为他自己弹奏的乐器——钢琴——而作（头十九个作品编号中的十四个编号都是钢琴作品）。他已经展示了他的钢琴杰作，而现在，到了1800年，他进入了另外两个领域——这是他将要主宰整个十九世纪也许还有当

代的两大领域：交响曲和弦乐四重奏。同一年，李希诺夫斯基亲王给了他一小笔年金，足以令他在金钱上无忧，得以根据他的爱好去作曲（参见第23页，狄德罗关于向艺术家委约作品的名言），不会感到需接受任何或全部出版商开价的压力。

海利根施塔特遗书

对生活的重新安排不是贝多芬在短期内就能完成的。因听觉衰退而产生一阵突发的抑郁沮丧，他写下了下列文书，由于写于他当时暂时居住的乡村，被称为“海利根施塔特遗书”虽然写给他的兄弟（某种原因未署约翰之名），但至贝多芬去世都未寄出。遗书述说了这一时期他内心的许多思想活动，包括一度他想要自杀。他如此仔细地抄写出全部复本并保存，使它成为一种人生意义的辩护［*apologia pro vita sua*］，这一事实注定它不仅仅是给他的兄弟，而是（像他的音乐表述一样）给全人类的。全文如下：

1802年10月6日，海利根施塔特

致我的弟弟卡尔和［约翰］贝多芬：

噢，把我当做或说成心怀怨恨的、疯狂的或愤世嫉俗的人们啊！你们完全是在污蔑我！你们不知道在那些外表之下隐秘的理由！从童年起，我的心和精神都倾向于慈悲的情操。甚至我时刻准备着去成就一番伟业。可是你们想，六年以来我的身体何等恶劣，庸医们加重了我的病情，年复一年地，我受着蒙骗，空存着好转的希望，到头来我不得不接受痼疾难愈这个事实，即便不致绝望，也要长期忍受。生就一副热烈与活动的性格，甚至也能适应社会的消遣，我却老早就被迫和人类分离，过着孤独生活。如果又是我要克服这一切，唉！我双耳失聪，这是何等的残忍！我不能对人说：“讲得高声一些，叫喊吧；因为我是聋子！”啊！我如何敢说我的听力失能，这一官能在我而言应比别人更加发达，而在从前，我的这项官能确比音乐界的任何其他人都更完满！——唉！我无能为力——所以请原谅我远离人群、顾影自怜，过去我曾是多么乐群。我总是被人误解，这使我的灾难雪上加霜。我不能够从人群的交接中、在微妙的谈话中、在彼此的倾吐中获得安慰。孤独，完全的孤独。越是我需要在社会上露面，我越是不能冒险。我只能过着亡命者的生活。每当

564

我走入一个人群，我都会心痛欲裂，唯恐人家注意我的病症。

因此我最近在乡下住了六个月。我那高明的医生劝我尽量保护我的听觉，他迎合我的心意。然而多少次我觉得非与社会接近不可时，我就禁不住要走出去了。但当我旁边的人听到远处的笛声而“我听不见”时，或“他听见牧童歌唱”而我一无所闻时，那该是何等的屈辱啊！这样的经验几乎让我陷于绝望：我已濒临自杀的边缘——“是艺术”，就只是艺术留住了我。啊！在我尚未把我感到的使命全部完成之前，我觉得不能离开这个世界。这样我才挨延着这种悲惨的——实在是悲惨的——生活，这个如此虚弱的身体，稍经变故就会使健康变为疾病的身体！——“忍耐吧！”——人家这么说着，我如今也只能把它来当做我的人生信念了。我已经有了耐性。——但愿我抵抗的决心长久支持，直到无情的死神来割断我的生命线的时候。——也许这倒更好，也许并不，总之我已准备逆来顺受。——二十八岁以上，我已不得不看破一切，这不是容易的；要保持这种态度，在一个艺术家比别人更难。神明啊！你能看透我的灵魂，你知道它对人类怀抱着热爱，抱着行善的志愿！哦，世人啊，要是你们有一天读到这些，别忘记你们曾对我不公；但愿不幸的人，看见一个与他同样的遭难者，不顾自然的阻碍，竭尽所能厕身于艺术家与优秀之士之列，而能借以自慰。我的兄弟啊，卡尔和约翰，我死后倘施密特教授尚在人世的话，用我的名义去请求他，把我的病状详细叙述，在我的病史之外再加上现在这封信，使社会在我死后尽可能地和我言归于好。——同时我承认你们是我的一些微薄财产（如果我可以这么说的话）的继承者。公公平平地分配，和睦相爱，缓急相助。你们给我的损害，你们知道我早已原谅。你，兄弟卡尔，我特别感谢你近年来对我的忠诚。我祝望你们享有更幸福的生活，不像我这样充满烦恼。敦促孩子们要注重“德性”：使人幸福的正是德性而非金钱。这是我的经验之谈。在患难中支持我的是道德，使我不曾自杀的，除了艺术之外也是道德。——别了，相亲相爱吧！——我感谢所有的朋友，特别是李希诺夫斯基亲王和施密特教授。——我希望李希诺夫斯基的乐器保存在你们之中任何一个的手里，但切勿因之而有何争论。倘能有助于你们，那么尽管卖掉它，不必迟疑。要是我在坟墓里还能帮助你们，我该是何等欢喜！

565

若果如此，我将怀着何等的欢心飞向死神。——倘使死神在我不及培植我的艺术天资之前便降临，那么，虽然我命途多舛，我还嫌它来得过早，我祝祷能延缓它的出现。——但即使如此，我也应该满足了。这岂非把我从无穷的痛苦之中解放了出来？——死了，切勿把我在死亡中完全忘掉：我是值得你们思念的，因为我在世时常常思念你们，想使你们幸福。但愿你们幸福！

路德维希·范·贝多芬

给我的兄弟卡尔和[约翰]

在我死后拆阅并执行——

海利根施塔特，1802年10月10日——我就这么向你们告别了——而且，更令我伤怀的是，我也要向我所珍视的"期望"告别了，我曾期望能缓解痼疾（哪怕只是一丁点儿）——而如今我要彻底绝望了。好似秋天的树叶摇落枯萎一般——这"期望"也如枯叶一般凋零了——我要走了——此番窘境与我初临人世时并无两样——甚至那昔日曾在美好夏日里激起我无穷灵感的勇气——也将永远消逝了——哦！万能的主宰，给我一天纯真的快乐吧！——我已很久没有在内心中听到过欢乐之声的回响了！——噢！什么时候我才能重新在自然与人类的殿堂中感受到欢乐？——永远不再？——噢！那真是这太残酷了！[15]

然而必须记住，虽然海利根施塔特遗书的思想倾向支配着贝多芬的生活，平时他有能力充分地沉浸于音乐特别是创作之中。"我完全生活在我的音乐里"，"我感觉能应付任何事情"，这是他对朋友们说的两句典型的话，它让我们对贝多芬有了更多的了解，例如在他谈论其死亡的同时，他正写信给出版商，描述自己提供的作品具备全新的构思。他在"海利根施塔特遗书"前后完成的《D大调第二交响曲》（Op. 36）中丰富的织体和情感的生命力，就是他这方面禀性的音乐例证。

15. Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (London, 1961), III, pp. 1351–54. 这一文献此后将以《贝多芬信札》[*Beethoven Letters*]提及。

“新风格”的开端

1803年，与许多其他的计划一起，贝多芬创作所了他的《第三交响曲》。里斯告诉我们，起初加上“波拿巴”的标题是因为贝多芬一直赞赏拿破仑，把他比做古罗马的执政官。这部交响曲的创作实际始于1803年，这时贝多芬正认真地考虑离开维也纳去巴黎，他总是对法国和法国的东西有着强烈的爱和恨，这也许是因为他是一个莱茵兰人［Rhinelander，德国莱茵河以西地区统称］的缘故，也许 566 因为他曾亲身经历波恩宫廷以及德国所有与其有关的地方遭受过1792年和1794年法国侵略的破坏。然而，他很欣赏并深受法国小提琴学派创作的影响。他曾会见法国小提琴家罗多尔夫·克鲁采，并将杰作《小提琴与钢琴奏鸣曲》（Op. 47）题献给他。贝多芬打算去巴黎的事与朋友们商量过。但是，在他实现这一计划之前，比古罗马执政官更为厉害的军事独裁者拿破仑自立为皇帝。根据一段颇有说服力的轶事，贝多芬将这部交响曲的封面撕成两半，说道：“原来他不过是一个凡夫俗子！如今他也要践踏人的权利，只追逐自己的野心。他要置自己于万人之上，当暴君！”。贝多芬对拿破仑的矛盾态度可以用赞赏和背叛这样的词汇来解释[16]。尽管背叛并没有全部根除赞赏，几年后（1809），贝多芬曾非常认真地考虑接受拿破仑兄弟、威斯特伐利亚的杰罗姆国王的乐长，但那还是很后面的故事。

贝多芬有了在剧院管弦乐队演奏的经历，自然有了写歌剧的念头。1803年与《魔笛》的台本作家埃马努埃尔·什卡内德合作的歌剧创作计划告吹之后，1804年开始创作那部十年之后问世的《菲岱里奥》［*Fidelio*］，这是他唯一的一部歌剧，受到十八世纪末理想主义思想的很大影响，贝多芬找到的主题赞美夫妻之爱，是“拯救歌剧”［rescue opera］的例证。主要情节涉及处于死亡边缘的政治犯被妻子拯救，据说根据一个真实的事件。

起初安排在10月上演，但歌剧的运气不佳。最终冠名为《莱奥诺拉》［*Leonore*］，上演了三次，1805年11月20日首演正值拿破仑胜利的军队进入被攻占的维也纳一周之后。在这样的形势下（在一个王室、贵族和财富都逃离失散的被占领城市演出），《莱奥诺拉》未获成功不足为奇。我们得知，第二次和

---

16. Maynard Solomon, *Beethoven*（New York, 1977）, pp. 132 *ff.*

第三次演出剧场空无一人。总谱被搁置一旁，直到1806年歌剧加以修改，情节加快速度。这年3月29日以《菲岱里奥》为名再度搬上舞台，比以前稍受欢迎，但是贝多芬撤回了这部歌剧，因为他怀疑在演出收入方面自己受了欺骗。歌剧停止演出，直到1814年5月23日经过比较全面的修改后才再次上演。

567 尽管这时发生的社会动乱以及对法国占领维也纳的憎恶，尽管歌剧没有成功以及随之而来的经济萧条，贝多芬在十九世纪头十年紧张地创作。1804年和1808年写出第四、五、六交响曲、《第四钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《小提琴、大提琴和钢琴协奏曲》三首弦乐四重奏（Op. 59），两首钢琴三重奏（Op. 70），一首《大提琴与钢琴奏鸣曲》（Op. 69），以及三首大型《钢琴奏鸣曲》（Opp. 53、54、57）如此大量的杰作，难有匹敌。

开明赞助人及其他收入来源

这一时期，贝多芬试图确保自己有一个稳定的经济收入，但是由于拿破仑战争引起货币的波动，由于在这动荡的时代他的赞助人财产状况的改变，以及他没有一个正式的职位，这就使他的生活难以得到保障。李希诺夫斯基亲王的年金持续到1806年，也许年金的终止是因为贝多芬拒绝为李希诺夫斯基的客人、法国官员们演奏。紧接之后的几年，贝多芬考虑过离开维也纳。永远也不会知道他是否真的打算接受拿破仑兄弟杰罗姆国王提供的帮助，或者是否他用这一邀请作为策略去迫使他富裕的支持者、朋友和赞赏者做一个让步的提议。实际上几个星期的讨论以后拟就了一份如下的契约：

契　约

音乐家和作曲家路德维希·范·贝多芬先生非凡的天才有目共睹，让人期许他超越以往成就。

但是，事实证明只有尽其可能摆脱俗事的人方能在自己独特领域发展，创作出大量受人赞扬和尊重的艺术作品，下列签名人决定为路德维希·范·贝多芬先生安排一个职位，使其不会因生活拮据而影响到他巨大的创造力。

他们承诺每年付给他固定总数四千弗罗林[florin],如下:

皇太子殿下鲁道夫大公	FL. 1500
高贵的罗布科维茨亲王	FL. 700
高贵的费迪南·金斯基亲王	FL. 1800
总计	FL. 4000

范·贝多芬先生领取半年一次的分期钱款,钱款的数额按比例从每位赞助人的份额中提取。 568

在范·贝多芬先生有一个职位可以得到上述相等的款项之前,文件签署人保证付给他全年薪金。

如果没有得到这样的职位,或者路德维希·范·贝多芬先生由于不幸事件以及因年迈而无法从事艺术活动,赞助者承诺付给他生活费。

考虑到这一点,路德维希·范·贝多芬先生承诺居住在文件签署者们生活的所在地维也纳,或者奥地利皇帝陛下世袭的其他国家中的一个城市,只有在诸如他的事务或者艺术兴趣的设定时间才可以离开这个所住之地,并且要与高贵的赞助人们商议,得到他们的一致同意。

1809年,3月1日于维也纳[17]

把这份契约与1761年(参见第241页)海顿所签订的那份契约相比较是很有启发的,因为由鲁道夫大公、罗布科维茨亲王和金斯基亲王提供的条件正是狄德罗1763年提出的理想。在签署这份契约之时,这几位贵族的年龄(分别是二十一、三十五、二十七岁)表明贝多芬对年轻人有很强烈的吸引力。

如果从这一点来看,贝多芬的生活似乎可以按部就班地继续下去,但情况并非如此。1811年3月奥地利货币贬值大大降低了贝多芬收入所得的购买能力,他抱怨契约的目的没有达到。鲁道夫大公立即同意增加津贴;罗布科维茨亲王因经济拮据自1811年9月起有四年的时间分文未给;金斯基亲王同意付给全部金额及拖欠款项,但却坠马身亡。乱中添乱的是,罗布科维茨亲王虽于1815年

---

17. Thayer-Fobes, *op cit.*, p. 458.

恢复付款，但他在 1816 年去世。与金斯基、罗布科维茨亲王的遗产管理人谈判协商之后，恢复了贝多芬的年金（减缩到三千四百弗罗林）并得到了钱款。

与当时所有的大作曲家一样，贝多芬教授一些钢琴和作曲学生，但是他的性情暴躁，大多数学生不会长期师从于他。据说，他几乎不批评错音，而任何不遵循表情记号的弹奏都会令他发怒。费迪南·里斯曾于 1801 年至 1805 年从贝多芬学习，毕生都是贝多芬可靠的支持者之一。他说过：

569

> 贝多芬把他优秀的《C 小调协奏曲》手稿给了我，这样我就可以作为他的学生举行我的首次登台演奏……我请贝多芬为我写一首华彩段，但他拒绝了，并告诉我由我自己来写，他会作修改。贝多芬对我写的华彩段很满意……其中有一个极其华丽和非常困难的段落，虽然他喜欢，但对他来说似乎太冒险，要我在此处另写一段代替……我遵照他的意见……公开音乐会上演奏到华彩段时，贝多芬安静地坐着……到了开始弹比较困难的那一段，贝多芬猛然地推动椅子；华彩段弹奏的准确无误，贝多芬非常高兴，大声喝彩："好啊！"……后来，在表示满意的同时，他又加了一句："但你还是那么任性！如果你在这个段落出一点儿错，我就再也不给你上课了"。[18]

当然，他在钢琴和作曲这两方面最忠实的学生是鲁道夫大公。除了在给友人的信件中偶有苛刻的言辞外，贝多芬真心地喜欢这个 1803 至 1820 年间从他学习的年轻人。毫无疑问，贝多芬在许多方面得益于鲁道夫为他老师的利益而施加的影响。

由于严重的听力衰退，贝多芬作为钢琴演奏家的收入迅速减少，但仍保留有在音乐会上演出的收益，因为"音乐学会"［music academy］仍然时兴。1803 年举行的一场音乐会演奏了他的第一和第二交响曲、《第三钢琴协奏曲》、清唱剧《基督在橄榄山》和几首声乐作品。继而有相当长一段时间没有举行这样的音乐会，直到 1808 年在《维也纳报》（*Wiener Zeitung*）上刊登了下述广告：

---

18. Ries， cited in Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 355.



《菲岱里奥》举行首演的维也纳剧院。《第三交响曲》、《第七交响曲》和《小提琴协奏曲》也在这里首演。（藏于维也纳市历史博物馆）

音乐学会（MUSICAL AKADEMIE）

星期四，12月22日，路德维希·范·贝多芬先生有幸在皇家的维也纳剧院举行音乐会，所有乐曲都是他的新作，从未公演过……

第一部分：1. 一部交响曲，标题为“乡村生活回忆”，F大调（第五首）[原文如此]。2. 咏叹调。3. 拉丁语歌词的赞美诗，用教堂风格写成，合唱和独唱。4.《钢琴协奏曲》，由贝多芬本人演奏。

第二部分：1.《C小调大型交响曲》（第六首）[原文如此]。2. 圣歌[Holy]，拉丁语歌词，用教堂风格写成，合唱和独唱。3.《幻想曲》钢琴演奏，结尾处出现整个乐队的演奏并引入合唱队。

克鲁格大街No.1074号，一楼有包厢和保留座位。六点半开始。

拿破仑在欧洲冒险活动的最后几年，在他人气明显衰落之时，贝多芬以一首《“战争”交响曲》大获成功，此曲是庆祝惠灵顿公爵1813年6月21日在维多利 570

亚打败拿破仑军队取得胜利而作。那年的12月，在一场为帮助受伤士兵举行的音乐会上首次演出，由贝多芬指挥维也纳众多最优秀的音乐家组成的管弦乐队演奏。贝多芬的《第七交响曲》也在这场音乐会上首演。整场音乐会非常成功。在维也纳国会期间举行的三场系列音乐会上，也把《第七交响曲》与《“战争”交响曲》组合成对演出，同样获得成功。关注此期间和这以后的音乐会上贝多芬作为荣誉指挥家这一点是十分有趣的，甚至在听力足以胜任之时，在管弦乐队前面，他从来不大起作用。根据施波尔的描述，为了达到弱奏的效果，贝多芬会蹲在指挥用的谱台后面，几乎躲开了演奏员的视域；然而又会一跃而起，引出乐队的强奏。现在，到1820年代，一般似乎都同意不论是在音乐会舞台还是在管弦乐队的乐池（因为贝多芬1814年5月23日指挥了《菲岱里奥》修改版的首演），演奏者们与其说是遵从指挥，不如说是跟随乐队首席。在《菲岱里奥》的那次演出之时：

> ……他的激情经常使他[的指挥]不合拍子，但乐长乌姆劳夫[Umlauf]站在他后面，用目光和手势成功地指导一切。演出大受欢迎，喝彩声一浪高过一浪。[19]

571

1824年《第九交响曲》首演时，贝多芬荣誉指挥的地位被写在音乐会广告上，在写明演出的时间和地点、演出的作品和独唱家之后，告示说明：

> 乐长乌姆劳夫先生[担任]乐曲的指挥……作为一种赞助[favor]。路德维希·范·贝多芬先生本人将担任常规的指导。[20]

在这场音乐会上发生了一件众所周知的感人的事情：在结尾处（并不确切知道是整部交响曲还是谐谑曲乐章的结尾处）独唱演员翁格尔小姐用力拉贝多芬的袖子（贝多芬全神贯注于总谱，没有注意到喝彩声），让贝多芬转过身来答谢狂热的听众。首演虽然成功，金钱的收入却少得令人失望，他指责朋友和演出操办者欺诈

---

19. Cited in Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 583.
20. *Ibid.*, p. 908.

他，两周后音乐会再次举行，这次更是赔本。

出版事宜

贝多芬也以出版和出售他的作品赚取生活费。前文已经论述过，十九世纪初出版业极其繁荣，但还没有国际版权法的准则。在他与出版商的交易中，会在不同的地方与不同的出版商签订契约。除了他自己花费时间和精力外，也由他的兄弟和朋友们代表他洽谈，其结果是函件的混乱，充斥着指责和误解，常常不得不加以澄清。

在某一特定时间委约作曲的人，通常对该作品有独享权这种通行的习俗惯例，会不断引起混乱。卡斯帕尔·卡尔·贝多芬于1802年12月写给莱比锡的布赖特科普夫的一封信中，提出了解决纠纷的办法，如下：

> ……他希望一首曲子付给固定的金额，在半年或一年，或者更长的时间里该曲为委约人独有，作曲家会约束自己不把手稿给其他任何人；此段时间之后，作曲家有权按照自己的意愿处理这首乐曲。[21]

贝多芬常常使他的朋友们感到尴尬和烦恼。费迪南·里斯住在伦敦时，他一直想通过他的英国朋友们来帮助他以前的老师，而贝多芬没有注意到他会给里斯带来的麻烦，毫不犹豫地提出要求。贝多芬应允伦敦爱乐协会独家演奏他的新交响曲（《第九交响曲》）十八个月，并答应将此曲题赠给里斯；他还说要把《迪亚贝利变奏曲》题赠给里斯夫人。题赠并未履行。事实上里斯已经签定了《迪亚贝利变奏曲》在英国出版的合同，英国版本上也已准备写上给里斯夫人的题赠，但是到出版商拿到贝多芬此曲的手稿时，他已经有了题赠给安托尼埃·布伦塔诺的维也纳版本。里斯在与克莱门蒂商定出版贝多芬最后两首钢琴奏鸣曲（Opp. 110、111）的时候，再度经受了这种尴尬。1823年4月25日贝多芬给里斯如下承诺： 572

> ……几周内你还会收到新作《主题与三十三段变奏》，我决定把这部作

21. *Ibid.*, p. 311.

品题赠给你的妻子……《C小调奏鸣曲》立即制版。我答应出版商此作品不会先在别的地方出版——另一首《$A^{\flat}$大调奏鸣曲》的乐谱或许已经送到伦敦，但乐谱印制有错。因此，如果英国出版商也要印制此曲，可以宣布他们的版本是校正版。[22]

《C小调奏鸣曲》(Op. 111)的手稿送到伦敦之时，已经在巴黎印刷问世了。总而言之，凡是涉及作品出版事宜，贝多芬总是精明地进行双重洽谈，这无疑证明，贝多芬坚信，出版商都是恶棍。

最后的岁月

1814年以后，《菲岱里奥》修改版成功上演，贝多芬也在此时被引荐给国王与君主们——他的人气似乎有所跌落，作品上演率也有所减少。究其有两个主要的原因。首先，说明了维也纳听众想要在音乐会上听到的音乐类型发生了变化。施波尔（1813至1815年担任维也纳剧院音乐指导，他离开维也纳时，贝多芬特别创作了一首卡农作为礼物以资纪念）于1815年撰文称赞慕尼黑举行的音乐会：

每场音乐会都演奏一首完整的交响曲，这很值得称赞，可惜的是自此以后就越来越少，其原因是公众对于高雅器乐音乐的兴趣日渐丧失……[23]

573 贝多芬的全部交响曲（除最后一部）都作于这一时期之前，看来好像是这位作曲家觉察到流行的趣味，想要通过多写声乐曲和管弦乐作品重新赢回他的听众。贝多芬声誉降低的另一个原因是，实际上越来越多的维也纳人认为贝多芬早期的作品是最优秀的，欣赏他近期作品的人愈来愈少。换言之，他作为维也纳最优秀作曲家的名声建立在他很久以前的作品之上。当时的一篇报道写道：

---

22. *Ibid.*, pp.1026－27.
23. Spohr, *op. cit.*, p. 213.

与贝多芬的赞赏者们(以最热心的拉祖莫夫斯基、阿波尼埃[Apponyi]、克拉夫特等为代表,他们崇拜贝多芬)持不同意见的是绝大多数的音乐鉴赏家们,他们根本不愿聆听他后来的作品。[24]

贝多芬长期以来都想着要去英国拓展财路。他在那里的朋友和出版商们也都期盼着他的作品。1817年岁末,英国钢琴制造商布罗德伍德父子[John Broadwood and Sons]把一台他们制造的钢琴(六个八度的台式大钢琴)运送到维也纳,作为礼物送给贝多芬,1818年初贝多芬高兴地收到了这架大钢琴。然而尽管他与伦敦爱乐协会签订了在1817年冬和1818年创作两部交响曲和一部歌剧的合同,却以生病为由没有履行。的确,这以后他的健康每况愈下。1820年申德勒写道:"两年前你的身体还很好,现在你常常生病。"

大约自这一时期开始留存有贝多芬最早的一些"谈话册"[Conversation Books]。此时他已完全失聪,他让来访者们在笔记本上写下他们要谈话的内容,贝多芬则用正常的说话方式回答。他去世后"谈话册"被他的传记作家申德勒得到,申德勒销毁了其中的一部分,后来他有选择地引用"谈话册"中的资料,为的是呈现一幅作曲家的理想化肖像。

像海顿晚年一样,贝多芬总是乐于接受权贵们给予他的荣誉,尽管他总是假装没有这样的事。他十分愿意把作品题赠给鲁道夫大公,这就清楚地向世人表明了他与大公殿下之间的联系。他对于写在《第九交响曲》之上的题赠给谁一直犹豫不决,动摇于费迪南·里斯、法国国王、普鲁士国王以及俄国沙皇之间。最后决定献给普鲁士国王(与对手相比,里斯没有多少胜算)。当时他请求英国摄政王接受《战争交响曲》的题赠,对于这一请求,摄政王既无一件赠品也无一句表示愿意的回音,令贝多芬十分生气。也许他出售作品《庄严弥撒曲》 574 (Op. 123)筹集金钱的计划得到的回应最为令他满意,他以每份高达五十个金币[ducat]的价格,出售总谱的手稿抄本给欧洲的君主们,俄国沙皇,普鲁士、萨克森、法国以及丹麦国王,拉兹维尔亲王和伽利金亲王,还有两位大公都乐意购买收藏。法王路易十八还送了一枚大金勋章给他,令他非常高兴。勋章的一

---

24. Cited in Solomon, *op. cit.*, p. 226.

面是国王的肖像，另一面是有花环围绕着的“国王授予贝多芬”的字样。

贝多芬与女性的关系是颇为有趣的话题。根据现有资料他有过不少浪漫的情事，即使是初到维也纳的那些日子。他的友人韦格勒写道：

> 贝多芬从来都离不开恋情，而且常常是深陷其中……在维也纳，至少是我在那里的时候（1794—1796），贝多芬总会发生一些恋爱事件，有时即使是许多美男子都觉得难以得到的青睐，在他也并非完全不可能。[25]

费迪南·里斯也谈到同样的情况，他那透露内情的补充是：“他不断坠入爱河，但通常总是为期很短”。[26]

可以确定，贝多芬至少有两次打算结婚并已经向女方求婚。然而渐渐地显露出“贝多芬恋爱事件的典型模式：对名花有主女性的吸引力”。[27] 这种恋情不断重演，直到贝多芬自己感到怀疑才决定结束。

贝多芬去世后在他的遗物中发现了一封写给一位女性的信，他称她为“我永恒的爱人”。信上的日期是七月六日，但没有具体年代，也不知道写于何地和寄给何人。信件是否已经寄出或者寄出后又被退回也不得而知，但是贝多芬直至去世都加以珍藏，就像保留海利根施塔特遗书一样。这两份文献相当于贝多芬生活中的一个转折点，两者都是他为发现和接受自己的特有的个性以及属于他自己的生存方式这一现实，作持续不断斗争的证明。原文如下：

> 七月六日，清晨
>
> 我的天使，我的一切，我的真命——今天只写几个字，而且，用铅笔写（用你的铅笔）——到明天才能知道是否还住在这里；这一切都是浪费时间——为什么这样深深地感到哀愁，在必要之时——我们能否天长地久地相爱而不用做出牺牲，不用彼此要求一切；我不全部属于你，你也不全部属于我，你能

575

25. F. G. Wegeler， *Notizen*， cited in Sonneck, *op. cit*. p. 19.
26. F. Ries， *Notizen*， cited in Sonneck, *op.cit.*, p. 54.
27. 下列论述很大程度上归功于迈纳德·所罗门［Maynard Solomon］的研究，他以独特的路向展示了贝多芬与女性及侄子的关系对其创作生涯的影响。

改变这一事实吗？上帝啊，看看这无比美丽的大自然，放宽心，该如何就如何——爱需要全身心，也理当如此，那就是你与我在一起，我与你在一起之时——但是你容易忘记，我必须为我活着，也为你而活；如果我们完全结合一体，你会与我一样感到是一种痛苦的需要——我的旅程太可怕，直到昨天清晨四点才到达这里。由于马匹不多，驿车选择了另一条路，但那是一条多么糟糕的路啊，还有人警告我不要连夜赶路，告诉我前面有一片森林，然而这一切只有驱使我继续向前——我的做法是错了，驿车坏了，这仅仅是旁无一物的糟糕的乡间小路。如果没有那两位驿车的驭马夫，我肯定完全会被搁在途中——在另一条正常的道路上，艾斯特哈齐有八匹马与我只有四匹马遭到的是同样的命运——我有某种程度的喜悦感，就像我在克服一些困难时所感受到的——好吧，让我转而谈谈我的内心感受吧。无疑我们很快就会见面。今天我没有时间告诉你这些天来一直在我脑海中翻涌的想法，那就是关于我生活的想法。我的心渴望告诉你——啊——有些时刻我感到语言苍白无力——高兴起来吧——永远做我忠实的、我唯一的、我的全部，就如我是你的一切。不管我们的命运必然如何，将会如何，上天必然赐予我们一切。

你忠实的路德维希

七月六日，星期一傍晚

你在痛苦，你，我最珍贵的人——就在此刻我发现信应该更早寄出，在星期一，或者星期三——只有这两天才有从这里发往卡尔斯巴德[Karlsbad]的邮车——你在痛苦——啊，你与我同在——我会安排你和我，我能和你住在一起，多么好的生活啊!!!! 就像现在这样!!!! 没有你——在这儿、在那儿被人殷勤款待，我认为这样的款待——我希望自己配得上——其实我是不配得到的——人对人的敬意——那使我痛苦——当我把自己置于宇宙的背景下来思考时——我是什么？那人是什么？——人们称之为最伟大的人又是什么？——然而——反过来——人的圣洁之处也就在于此——当我想到也许直到星期六你方能得到我的消息，我流下了眼泪——不论你多么爱我——我对你的爱要更多更多——但是千万不要隐藏你自己不让我看见——晚安——我正在洗澡，要去睡觉了——天哪，咫尺！天涯！难道我们的爱真的

建筑于天上——更有甚者,就像天国的苍穹那样牢固?——

早安,七月七日

当我躺在床上时思绪也会奔你而去,我永恒的爱人,时而欢乐,时而悲伤,等待着想要知晓命运之神是否会听到我们的祈祷——而我必须和你在一起,或者再也看不到你的生活。是啊,我决心做一个漂泊者,直到我能飞进你的怀抱,说我在你那里找到了真正的家,被搂在你的怀抱里,让我的灵魂被冲到有福精灵之地——唉,不幸的是必须如此——你会神情安详,当你知道我是忠实于你的,你会更加平静;没有别的女人能拥有我的心——永远不会——永远不会——天哪,人为什么要与相爱的人分离。我现在在V[维也纳]的生活很悲惨——你的爱使我成为人世间最幸福的也是最不幸的人——在我这个年纪需要安定和有规律的生活——这能与我们的关系同时共存吗?——天使,我刚得知邮件传递每天都有——所以我必须停住,你才能立即收到这封信——静下心来,只有平心静气地考虑我们的生活,才能达到我们生活在一起的愿望——静下心来——爱我——今天——昨天——我泪流满面地想念你——为你——你——我的生命——我的一切——给你一切美好的祝愿——啊——务必继续爱我——不要误读了你爱人忠诚的心。

永远你的

永远我的　　　　路德维希[28]

永远我们的

576

在贝多芬的传记史中,这封信引起了反复的讨论和极大的意见分歧,不同的传记作家认真地推敲猜测,认为写于1800年后不久。现在一般都同意这封信写于1812年,收信人也许是安托尼埃 · 布伦塔诺,她比贝多芬晚去世四十二年,保存了许多贝多芬的纪念物。这封信有力而清楚地证明了贝多芬不同意她为了与自己结合而放弃已有的婚姻,也反映了他矛盾的心理。

---

28. *Beethoven Letters*, pp. 373-376.

写这封信的三年前，安托尼埃住在维也纳。在那里她与贝多芬的关系发展的程度，已经到了不打算与丈夫一起回到他们在德国的家。对贝多芬来说，他认识到的危机是他不能与一个女性保持长久的关系。我们知道在这一危机之后在贝多芬生活中再没出现过与某一女性的相恋关系。永远不会有“某一天也许会分担我命运的女性……”（1807 年 3 月书信），贝多芬命中注定将孤独一生。

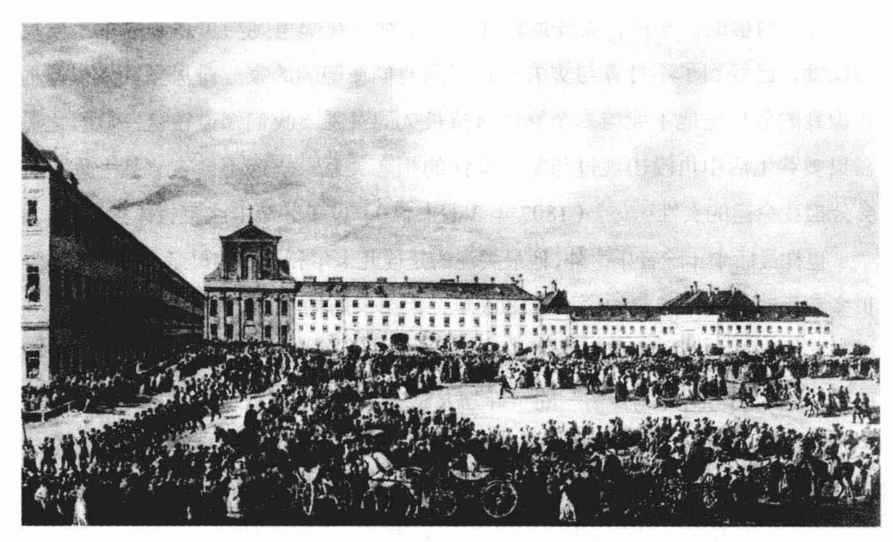
也许最后十年除音乐之外，他最关注的是侄儿卡尔和卡尔的母亲，即他的弟媳。贝多芬反对他两个弟弟的婚姻。1806 年，大弟卡斯帕尔 · 卡尔结婚时贝多芬正在写《拉祖莫夫斯基四重奏》（Op. 59，No. 1），他在慢乐章的草稿加上“长在我弟弟坟头上的柳树和刺槐树”的字样，大概在他心目中已失去了他的弟弟，纵然这不是事实。婚礼后三个半月侄儿卡尔就出生了，九年后的 1815 年，弟弟过早去世从而结束了这段婚姻，贝多芬对此似乎只有感到高兴。卡斯帕尔去世的前一天，他已意识到其兄长（他指定兄长与妻子一起担任卡尔的监护人）正在设法把孩子从母亲那里完全夺走。为了阻止这一情况的发生，他写下遗言，他想要说的是，不愿意让母子分开。可是，在弟弟辞世后的两周内，贝多芬就着手按照法律程序，把九岁的孩子从一个他认为简直无法恰当形容的卑微女人手中彻底夺了过来。

577

那几年里，围绕着贝多芬出身问题之“谜”进一步证实了他对自己有贵族血统的幻想——甚至流传他是普鲁士国王私生子的谣言，对此他也不予否认。从法律上争夺卡尔监护权之初，贝多芬就亲自向专门处理贵族事务案子的法庭［*Landrecht*］呈文，归功于他众多贵族圈的朋友，此案最初是贝多芬胜诉。然而到了 1818 年，卡尔的母亲正式提出申请，要求取消贝多芬监督教育侄儿的权限。在诉讼过程中提到他的侄儿时，贝多芬删去了“假如他有贵族血统……”这一句。法庭讨论了贝多芬提出的问题，由于他未能提供他贵族出身的证据，案子转交受理普通民众诉讼的维也纳地方法院［Vienna Magistracy］仲裁。贝多芬受到这一决定的打击，担心判决会不利于他。但是他仍然没有放弃他对贵族身份的想法。“谈话册”上记录过贝多芬对这一事件如下的评说：“……当时它［原文如此］得知我的弟弟不是贵族……这里有一个本该补上的漏句，因为我的天性表明我不属于平民百姓。”[29]

---

29. Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 712.



贝多芬的葬礼，不像海顿和莫扎特的葬礼那样遭到忽视，成千上万来自艺术界和文学界的人伴随他走到墓地。弗朗茨·施托贝尔所绘水彩画。（经波恩贝多芬纪念馆授权使用）

在这一长时段的、令人遗憾的故事中，争吵的主题——卡尔——消失在他伯父复杂心理的混乱之中，因为实际上贝多芬需要的是成为侄儿的父亲，或许还要做弟媳妇的丈夫。的确，侄儿在写给伯父的最后一封信中以“亲爱的父亲”开头，用“爱您的儿子”结束。最终，两人之间的抗争在1826年达到了卡尔开枪射向头部企图自杀的地步。一同在乡下度过了一长段休养康复的时间之后，卡尔决定入伍当兵参军，最终于1827年1月离家从军，此时离贝多芬去世已不到三个月，他没有回维也纳参加伯父的葬礼。

578 贝多芬去世前卧床有三个多月，尸体解剖表明他的死因是肝硬化。他病危的消息不胫而走，在最后的几个月里，他尚存于世的老朋友和仰慕者（其中包括舒伯特）一起前往他的家中，致以他们最后的敬意。1827年3月26日他去世之时，房间里只有两个人，一个是富裕的业余音乐家也是舒伯特的好朋友安塞姆·胡滕布伦纳，另一个女人胡滕布伦纳认为是范·贝多芬夫人［Frau van Beethoven］，我们不能确定这个女人是谁，但有可能就是贝多芬长期以来争吵不休和十分憎恨的弟媳妇，也许他最终认识到自己还是珍惜她的。三天之后的出殡，多达两万人参加了盛大的葬礼，维也纳送他伟大的儿子长眠地下。

第二十八章
作品全览

从第一风格时期至1802年

对于十九世纪的许多人来说，贝多芬因使音乐摆脱奏鸣曲式和形式主义思想束缚而受到尊崇。视贝多芬为解放者的观点非常流行，并在很大程度上说明了为何他的影响力遍及浪漫主义年轻一代作曲家（门德尔松、舒曼等），以及支配十九世纪下半叶的作曲家（瓦格纳、勃拉姆斯等）。贝多芬的一生几乎平均地跨越了以 1800 年为基准点的两端，虽然我们不应过分地考虑将日期作为分界线，但所产生和无法回避的问题是：贝多芬到底与海顿和莫扎特同属维也纳古典乐派的三位大师，还是第一位浪漫主义者？有无可能挑出贝多芬的某些音乐特征而形成这样的说法："这里，他是十八世纪的人物；那里，他是未来的先驱？"虽然我们断然避免对涉及音乐的"古典主义"这一词汇作出界定，但问题不妨换一种措辞来提出："贝多芬何时是古典主义？何时是浪漫主义？" 579

不少学者都论述了古典主义与浪漫主义风格的连续性，因此，这两种风格范畴间的区分（巴洛克音乐与古典音乐之间的区分较为容易）既不明显，也难以界定。

后世音乐家认为，贝多芬的弦乐四重奏、管弦乐和钢琴作品既是开创又是终结。对瓦格纳和柏辽兹这两位决定论者来说，贝多芬的交响曲构成了一个历史进程的终结，他们认为再也没有作曲家能够像海顿、莫扎特和贝多芬那样写作交响曲。对于瓦格纳来说是乐剧，对于柏辽兹来说是戏剧交响曲延续了贝多芬的道路，

对于舒曼等其他作曲家而言，在作曲之前，仔细地研究贝多芬的作品是必不可少的。不管怎样看，贝多芬的这些作品构成了十九世纪最重要的音乐史实。

钢琴独奏奏鸣曲

580 自 1782 年十二岁时创作《根据德雷斯勒进行曲而写的变奏曲》WoO 63，至 1825 年 11 月写下最后一部作品《为钢琴而作的两首小舞曲》（WoO 85 和 WoO 86）之间，贝多芬的案头几乎总是有钢琴曲的手稿。从而产生了丰富而重要的钢琴作品，其中的钢琴奏鸣曲被称为“音乐的新约圣经”。下列一览表说明这些奏鸣曲的创作贯穿他的整个艺术生涯。

WoO 47	三首奏鸣曲（小奏鸣曲）（E♭大调，F 小调，D 大调）	1782/1783
WoO 52	小奏鸣曲	1791/1792
Op. 2	三首奏鸣曲（F 小调，A 大调，C 大调）	1795 年完成，用了一些旧素材
Op. 7	一首奏鸣曲（E♭大调）	1796/1797
Op. 10	三首奏鸣曲（C 小调，F 大调，D 大调）	1796/1798
Op. 13	一首奏鸣曲（C 小调）“悲怆”［*Pathétique*］	1798/1799
Op. 14	二首奏鸣曲（E 大调，G 大调）	1798/1799
Op. 22	一首奏鸣曲（B♭大调）	1799/1800
Op. 26	一首奏鸣曲（A♭大调）	1800/1801
Op. 27	二首奏鸣曲（E♭大调，C♯小调）*quasi una Fantasia*［幻想风格］	1800/1801
Op. 28	一首奏鸣曲（D 大调）“田园”［*Pastorale*］	1801
Op. 31	三首奏鸣曲（G 大调，D 小调，E♭大调）	1801/1802
Op. 49	二首奏鸣曲（G 小调，G 大调）Sonates faciles［简易奏鸣曲］	1795/1796
Op. 53	一首奏鸣曲（C 大调）“华尔斯坦”［*Waldstein*］	1803/1804
Op. 54	一首奏鸣曲（F 大调）	1804
Op. 57	一首奏鸣曲（F 小调）“热情”［*Appassionata*］	1804/1805

Op. 78　一首奏鸣曲（F♯大调）　1809

Op. 79　一首奏鸣曲（G 大调）　1809

Op. 81a　一首奏鸣曲（E♭大调）“告别”［*Des Lebewohl*］　1809/1810

Op. 90　一首奏鸣曲（E 小调）　1814

Op. 101　一首奏鸣曲（A 大调）　1813/1816

Op. 106 一首奏鸣曲（B♭大调）*Grosse Sonate für das Hammerklavier*［钢琴大奏鸣曲］　1817/1818

Op. 109　一首奏鸣曲（E 大调）　1820

Op. 110　一首奏鸣曲（A♭大调）　1821

Op. 111　一首奏鸣曲（C 小调）　1821/1822

除去小奏鸣曲，1795 至 1802 年，即贝多芬作为钢琴家从事演奏活动期间，共作有十九首钢琴奏鸣曲，几乎每年三首；1803 至 1810 的七年里写了六首；1814 至 1822 年的八年间也写了六首。这种分组大致符合一般认可的贝多芬三个风格时期的看法。

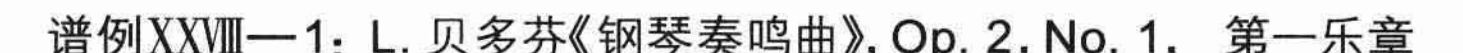
1796 年出版的三首钢琴奏鸣曲（Op. 2）清楚地表明了贝多芬自己的个性与伟大前辈们的关系。海顿和莫扎特也会将六首或三首乐曲组合成套，并确保一套集子中所有作品都指向整体的效果。但他们从不会把区别甚大、彼此相距遥远的三首作品集在一起。
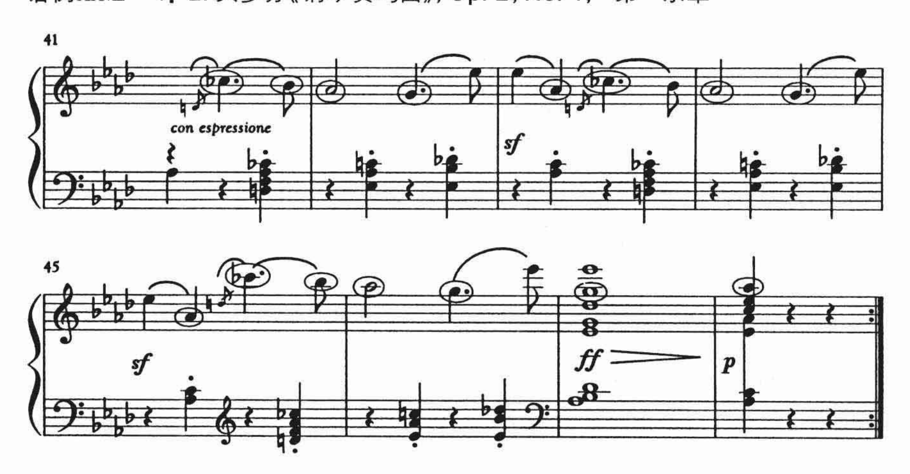
581

《F 小调奏鸣曲》（Op. 2，No. 1）（*ACM* 69）是风格约束精炼的典型，有最为惯例性的起始陈述（第 1—2 小节），即所谓“曼海姆火箭”式的上升，在顶端有一个回音。构成第一乐段的八小节中，前两小节（上行分解和弦及先下行再上行的旋律性回音）立即由属和弦分解加以反复。第 5—6 小节重复第 2 和第 4 小节，第 7 和第 8 小节构成旋律线的高潮和终止式。首次紧张的信号始于第 9 小节。照理，连接部应该从起始句子规范地反复开始，但贝多芬并未这样处理，而是代之以属小调上的反复。接下来的十一小节，音乐通过 E♭ 转到第二调性领域 A♭，其中的第 20—25 小节贯穿属音持续音。第二调性领域最先出现的旋律材料，是乐曲开始时头两小节自由的反向进行，第 1 小节主和弦分解的上行，变成属小九和弦的下行进行。同样，第 2 小节的旋律性回音也作反向（N. B. 强调为这回音音型加上“突强” ***sfz*** 记号）。头一

个例子（第 2 小节）E♮音置于节奏的弱拍，在和声和旋律上则是最强的。第 22 小节 E♮改变了名称和功能，成为节奏的强拍，并改为等音 F♭下行至 E♭音。

随着音乐继续进行，演奏者意识到贝多芬是让这一旋律性的回音作为他的辩证性逻辑[1]中心，特别是 E♮进行到 F，E♮（F♭）进行到 E♭然后到 A♭的功能（前者引向小调，后者进入关系大调）。因此第 33—41 小节用了力度的突强（***sfz***），以突出 E♭、F、A♭的骨干作用。结束部主题（第 41—48 小节）建立在 A♭大调语境内的小三度回音逻辑之上：C♭、B♭、A♭、G、A♭。


谱例XXVIII—1：L. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》，Op. 2，No. 1，第一乐章



582　中间部分再一次以关系大调上出现乐章起始材料的习惯用法开始，但在它继续发展的过程中，篇幅之长大和一再推迟再现的处理方式令人瞩目。这一段落戏剧性的跌宕起伏几乎可以与莎士比亚这样的戏剧家的手法相比较：通过紧张与松弛之间的交替和再次回到紧张状态，创造了张力极强的高潮，从而制造悬念。

返回时稍有改变。最值得注意的是再现部的第二主题群除了音高和调式之外没有变化。一切均按部就班。

乐章的尾声（第 147—152 小节）十分简短并执拗地陈述原始动机。在动态强

1. 所谓"辩证性逻辑"［dialectic］可被解释为如下一种过程：外表上相对立的两个乐思，到后来合并为一个更高层次的真理。

劲的语境中，贝多芬以突强（*sfz*）强调了节奏弱拍上的和弦。这些和弦的旋律成分（A♭、G、F 接之以力度更强［*fortissimo*］的 F、F♯、F）并非偶然，与第 2 小节的旋律一样。这里矛盾的对立统一并不是任何演绎推理的结果，而是坚定不移地确定了小调式。

如此跌宕起伏的第一乐章之后，柔板乐章（主要旋律取自早期的一首钢琴四重奏）和小步舞曲及三声中部乐章，成了末乐章从第一乐章停止处继续下去之前的一个安静的间奏。的确末乐章也许可以被描述为是建立在第一乐章最后几个和弦之上的奏鸣曲形式的幻想曲。如果说贝多芬的音乐辩证逻辑是建立在 E♮ 上行至 F，与 E♮=F♭ 下行至 E♭/A♭ 相对立之上的话，那么，这两种因素仍可在终乐章里发现找到。紧接开始小节 F、E♮、F 之后，E♭进行到 A♭的因素成为第 5—8 小节的中心。然而这种因素没有保持下去，乐章的第二调性领域围绕着小调的属音进行。忽略 A♭音也让我们想起第一乐章。第四乐章的中间部分像飓风的中心眼那样平静，宽广舒展的旋律以前从未出现过（除了调性）。它在作品构思中的位置，无疑是 E♮ 作为 F♭ 进行到 A♭ 大调这一因素的最终解决。

在这首奏鸣曲中，贝多芬透露出他与循规蹈矩的海顿，与 C.P.E. 巴赫心灵相通。然而他本人并不喜欢与他们一脉相承，一想到莫扎特的天才和他自己的天才就兴奋不已。海顿将动机作为旋律材料的来源和统一全曲的源泉，是贝多芬的惯用技巧，但是，海顿很少会将音乐材料置于如此的情境中——音乐的原子［atoms］被拉向两个完全相反的方向，从而造成一种非解决不可的强烈张力。而这就出现在贝多芬钢琴奏鸣曲丰厚曲目中的第一首！

583

每部作品在外形和音乐材料上都是独一无二的。Op. 2 的后两首奏鸣曲基于不同的原则，但都令人信服。在 Op. 2 的第二首中，贝多芬用常规的包含三个部分的方式，产生了曲式上的平衡感，同时，Op. 2，No. 3（是一部极其幽默但常被误解的作品）这一包含三个部分的奏鸣曲式，返回到它的根源，因尾声的规模被扩大到与中间部分一样，其整体外形成了 **ABAB** 的构架（虽然贝多芬首次用这种结构，但他有莫扎特的先例）。这一组奏鸣曲从大型到硕大，但有几个共同的特征：每一首都由四乐章而不是三乐章构成；甚至比海顿、莫扎特更强烈地突出中音关系调（如《A 大调奏鸣曲》发展部的中心点是 C 大调，《C 大调奏鸣曲》的慢乐章在 E 大调上等等）；三首奏鸣曲的钢琴演奏艺术风格已超前于海顿、莫扎特很多。

第一风格时期随后的几首作品，与第一集奏鸣曲所做的小小的实验步调完全一致。贝多芬在篇幅上只能做到如此，Op. 2，No. 3，Op. 7 和 Op. 10，No. 3 已经走到极端，但在某些方面还是有其他的可能性展示在面前。因此，Op. 13 之中，当结构分裂时，在关键位置上，允许一个貌似引子的段落重新出现；在 Op. 14，No. 1 的中段，作曲家扩展出了一长段与整体音乐没有明显联系的旋律，这段旋律只是作为一个支点，围绕它，乐章的其余部分能够取得平衡；Op. 26 和 Op. 27 表面上似乎比以前的奏鸣曲更具实验性，实际上，两者一起形成了对海顿、莫扎特奏鸣曲的回归。其中有几个乐章几乎没有“奏鸣曲式”的迹象。Op. 27 的两部作品标题都是“如幻想曲的奏鸣曲”[*Sonata quasi una fantasia*]，贝多芬在这两首奏鸣曲中认可了感情与理智，心灵与头脑的对抗，十八世纪末的许多艺术家能够在两者之间完美地保持平衡。幻想曲是一种率直而优美的乐曲，建立于松散的结构，对写作技巧要求不如奏鸣曲那样高。[2]

Op. 31 的三首奏鸣曲是作为成组出版的最后一套，像 Op. 2 一样，各首之间情感基调和结构区别明显。第一首《G 大调奏鸣曲》是贝多芬首次把第二调性领域建立在中音大调 / 小调上。这种调性布局在后来的写作中成为常规的手法，但这里还不必认真。实际上，这首奏鸣曲是一首幽默的讽刺小品，因为音乐乏味地一再反复，旋律贫弱枯燥。钢琴演奏技巧上，虽然手指游走于全部键盘却没有任何表现意义。在中音调领域的段落里，调式不断转换，因而极不明确。篇幅冗长的慢乐章也有同样现象，即出现太多的和毫无价值的装饰。末乐章最具欺骗性，584 旋律如此鲜明的具有恳求性质，然而在发展部却过分依赖模进，音乐材料在两手之间频繁游走，显得“言不由衷”，难以服人。嘲讽性的尾声把音乐推到远景，我们只能猜测在这部作品中，贝多芬是在粗暴地评论他某些同时代人的作品。

第二首《D 小调奏鸣曲》绰号“暴风雨”[*The Tempest*]，如果说第一首奏鸣曲轻率且材料贫弱，第二首奏鸣曲则严肃且音乐材料极其丰富。安排了音的级进与跳进之间的对立。全部三个乐章联系紧密，这首奏鸣曲发展成一部内省性格作品的过程，可以通过将第一乐章头两个音 C$^\sharp$ 和 E 与第三乐章最后两个音 F 和 D（顺便提及，也是第一乐章的最后两个音）相并列观察。这首位于中间的作品，

---

2. C. P. E. Bach， *op.cit.*， p. 430.

可被看作由这两个音程“生长而来”（其表情和结构的发展衍变皆处其中）——无疑，它是贝多芬最著名的作品之一。

第三首《E♭大调奏鸣曲》是贝多芬十四年间写的最后一首四乐章奏鸣曲，是一部亲切真诚的作品，因其比较和蔼委婉的情感远离了第一首的尖锐讽刺以及第二首的高度和深度，为结束这一集奏鸣曲提供了一种恰到好处的平衡。

从第一首作品到他生命的结束，贝多芬都致力于变奏曲的写作，有的是独立的乐曲，也有的作为大型作品的一个组成部分。第一风格时期的许多变奏曲中，也许最重要的是 Op. 34 和 Op. 35。贝多芬用如下的话向出版商布赖特科普夫与黑特尔描述这两首变奏曲：

> 两首变奏曲都完全用新的方法写成，每首都用了各不相同和独自特有的方法……每一首的主题都依其特有的、与另一首不一样的方式加以处理。通常，我有了新的创意时，要等到别人来告诉我，因为我不知道这是我自己的创造。但这次不一样——我可以向你保证，就我个人而言，这两首作品的写作方式完全是新的。[3]

Op. 34 特别有趣，与以前的变奏曲不同，这里，将各段变奏之间的调性关系处理成三度下行。主题建立在 F 大调上，接着依次为 D 大调、B♭大调、G 大调、E♭大调、C 小调，然后回到 F 大调结束。此外，与典型的莫扎特变奏曲也不一样，莫扎特的变奏曲常常是声部的进行和织体的复杂性逐步加强，贝多芬将此曲处理成完全不是连续进行的变奏。调性决定了变奏的特性，各段变奏都像一首特性小曲。为钢琴而作的特性乐曲在这时正在流行，贝多芬的《钢琴小品曲集》（Op. 33）就为这种类型的音乐做出了贡献。

为钢琴及另一件乐器而作的奏鸣曲

贝多芬创作了十六首有作品编号的钢琴与一件乐器的奏鸣曲。下面按年代 585

---

3. *Beethoven Letters*, pp. 76–77.

顺序的列表显示出，其中有十二首可以认为是第一风格时期的作品：

二首奏鸣曲	大提琴与钢琴（F 大调，G 小调）Op. 5	1796
三首奏鸣曲	小提琴与钢琴（D 大调，A 大调，E♭大调）Op. 12	1797—1798
一首奏鸣曲	圆号与钢琴（F 大调）Op. 17	1800
一首奏鸣曲	小提琴与钢琴（A 小调）Op. 23	1800—1801
一首奏鸣曲	小提琴与钢琴（F 大调）Op. 24	1800—1801
三首奏鸣曲	小提琴与钢琴（A 大调，C 小调，G 大调）Op. 30	1802
一首奏鸣曲	小提琴与钢琴（A 大调）Op. 47	1802—1803
一首奏鸣曲	大提琴与钢琴（A 大调）Op. 69	1807—1808
一首奏鸣曲	小提琴与钢琴（G 大调）Op. 96	1812—1813
二首奏鸣曲	大提琴与钢琴（C 大调，D 大调）Op. 102	1815

大提琴奏鸣曲

早期作品中，两首大提琴与钢琴奏鸣曲（Op. 5）也许是这一体裁形成以来最出色的，写作之时有明确的目的，即创作一种可以容纳大量素材的结构。换言之，像《钢琴奏鸣曲》（Op. 2，No. 3）第一乐章一样，这两首大提琴奏鸣曲在丰富的乐思展现上，可以与莫扎特的同类作品相抗衡。乐曲的规模，织体的丰富和浓密，以及用比较远的关系调与中心调轻松自如地联系等方面，展示了贝多芬高超的写作技巧。这两首大提琴奏鸣曲，特别是第一首，在当时是无与匹敌的。Op. 5，No. 1 头三十四小节的引子呈现出基本上是狂想曲式的和前奏曲式的风格，起始段落罕见的长度与织体稠密的钢琴写作十分匹配，奏鸣曲快板由一长段旋律开始并加以反复，在再现部中被缩短，到长大尾声的最后一次表述才展现出其真正的形态。贝多芬早期对扩大和声关系最早的试验，出现在这首《F 大调大提琴奏鸣曲》的第二调域，它似乎在 A♭ 大调，但其实仅仅是通往上中音调性方向的探索的第一步，这里，A♭ 最终显露出是 C 大调的降六级。作为海顿真正的学生，贝多芬不会听任 A♭ 的色彩处于孤立的地位，在漫长的第二调性领域中，有三次反复强调 C 大调领域中的 A♭（第 73 小节 ***ff***、第 98 小节 ***ff*** 和第 127 小节 ***ff***）。长大的尾声（共五十九小节）结束了这段令人惊奇的音乐。

三重奏和带钢琴的大型作品

为钢琴、小提琴、大提琴而作的三重奏也许最能展现贝多芬无与伦比的艺术技巧。他为这种组合写了六首大型作品，加上两首变奏曲和一首单簧管可以替代小提琴的三重奏，以及一些篇幅较小的作品，如下列举：

586

三首三重奏	钢琴、小提琴、大提琴（E♭大调，G 大调，C 小调）	Op. 1	1793—1794
一首三重奏	钢琴、单簧管、大提琴（B♭大调）	Op. 11	1798
变奏曲	钢琴、小提琴、大提琴（E♭大调）	Op. 44	约 1800
二首三重奏	钢琴、小提琴、大提琴（D 大调，E♭大调）	Op. 70	1808
一首三重奏	钢琴、小提琴、大提琴（B♭大调）大公[*Archduke*]	Op. 97	1811
变奏曲	钢琴、小提琴、大提琴（G 大调）	Op. 121a	1815—1816

三首三重奏（Op. 1）的写作目标是要引起维也纳社交界瞩目，它比贝多芬此前创作的任何一部作品都向前迈进了一大步。即使如此，其杰出之处几乎完全在于作曲家对钢琴三重奏这一体裁的观念，而不是在于具体的音乐风格。对于同时代的其他作曲家来说，钢琴三重奏仍然被认为是带伴奏的钢琴奏鸣曲，起到提供温馨的娱乐消遣作用。贝多芬把这一体裁的三个乐章结构改成四个乐章，将这种社交娱乐性音乐提升为蕴含深意的音乐，其艺术地位堪与交响曲和弦乐四重奏媲美。他让乐器之间获得平衡，把大提琴从通奏低音地位解放出来，虽然仍然常常重复钢琴的左手声部。的确，贝多芬在三重奏中的大提琴声部经常形成占据主导地位的音响效果，正是这种浓郁的大提琴声音与钢琴的和声表现潜能相结合，使得三重奏成为十九世纪喜爱的小型重奏，甚至超过弦乐四重奏，成为这一时期典型的音响组合（例如 Op. 1，No. 1，第二乐章，第 20—29 小节）。[4]

---

4. 整个十九世纪，为大型作品写改编曲时，钢琴三重奏是一种特别受欢迎的组合。贝多芬以其《第二交响曲》（Op. 36）和《七重奏》（Op. 20）的改编曲为这类写作提供了范例。

早期的钢琴四重奏（WoO 36，1785）是带伴奏的钢琴奏鸣曲与协奏性因素的奇特混合。虽然与莫扎特写作钢琴四重奏几乎完全同时，但与维也纳的那些作品关系不大，写作技术似乎更接近朔贝尔特约十二年前的同类作品。快板乐章中，弦乐倾向于重复装饰性较强的钢琴声部，而在第二首的变奏曲乐章中，每件弦乐器都有一段高度装饰的独奏变奏。

为钢琴、双簧管、单簧管、大管和圆号而作的《五重奏》（Op. 16），同时还有另一种钢琴四重奏的版本，被认为是以莫扎特为同样乐器写的《五重奏》（K. 452）为范本，但是除乐器组合相同之外，在乐章的数目和顺序及调性安排等方 587 面很难找到任何“按特定范本写成”之处，所以这种类比对贝多芬这部作品是不公正的。钢琴音型基本上是贝多芬式的，但是不可否认，其旋律形式上的平衡感容易使人联想到莫扎特。

贝多芬开始写作弦乐四重奏之前，已通过为小提琴、中提琴和大提琴而作的五首弦乐三重奏，和一首习惯上冠以“小夜曲”之名的长笛、小提琴、中提琴三重奏，获得了丰富的单为弦乐器写作的经验：

三重奏	小提琴、中提琴、大提琴	$E^{\flat}$大调	Op. 3	1792
小夜曲	小提琴、中提琴、大提琴	D 大调	Op. 8	1796—1797
三首三重奏	小提琴、中提琴、大提琴	G 大调、D 大调、C 小调	Op. 9	1796—1798
小夜曲	长笛、小提琴、中提琴	D 大调	Op. 25	1796—1797?

这组作品虽然写于作曲家创作生涯之初，却构成了弦乐三重奏音乐文献的基础；此外，很少有其他杰作，余下均出自二流作曲家之手。

弦乐四重奏

由两把小提琴、一把中提琴、一把大提琴组成的弦乐四重奏，在贝多芬的全部音乐遗产中占据重要地位，他生活的每一时期都为我们留有这样的珍品。

早期	六首四重奏(F 大调、G 大调、D 大调、C 小调、A 大调、B♭大调)	Op. 18	1798—1800
中期	三首四重奏(F 大调、E 小调、C 大调)	Op. 59	1805—1806
	一首四重奏(E♭大调)	Op. 74	1809
	一首四重奏(F 小调)	Op. 95	1810
晚期	一首四重奏(E♭大调)	Op. 127	1822—1825
	一首四重奏(B♭大调)	Op. 130	1825—1826
	一首四重奏(C♯小调)	Op. 131	1826
	一首四重奏(A 小调)	Op. 132	1825
	一首四重奏(B♭大调,大赋格)	Op. 133	1825
	一首四重奏(F 大调)	Op. 135	1826
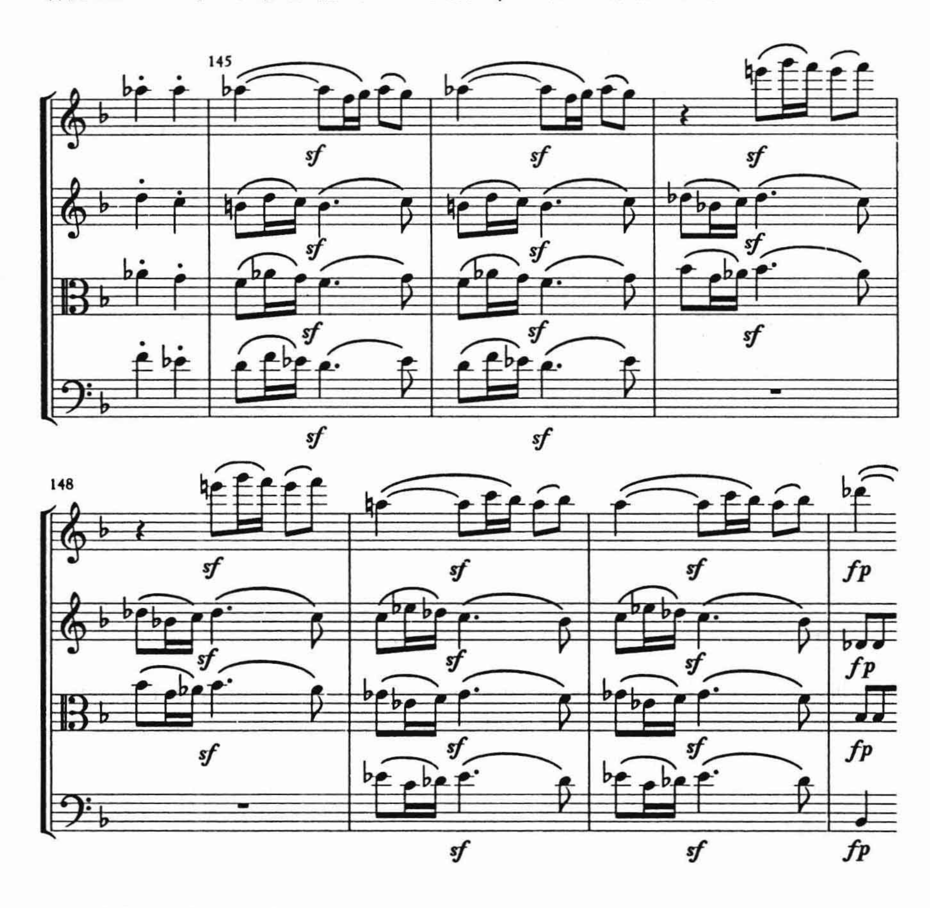
早期的六首弦乐四重奏(Op. 18)的写作历经两年的时间,在此期间,贝多芬有了另外一些想法,其结果是《F 大调第一弦乐四重奏》有了两个版本。1799 年他把第一个版本的抄本赠给友人卡尔 · 阿门达。两年后的 1801 年 7 月,他写信给阿门达:"务必不要把你的四重奏给任何人,我对它作了一些重大的改动。"比较这两个版本就可以看到,细节有很大改变。然而只要回顾贝多芬给乔治 · 汤姆森[5] 的信件(1813 年 2 月 19 日)中所说的:"通常我不修订自己的作品,我从不这样做,因为我 588 确信,每改变一次细节就会改变作品的风格",由此我们可以得出结论,贝多芬在初次接触这一体裁时带着他通常所没有的犹豫不定。在写作弦乐四重奏时,贝多芬不能依赖用他的十个手指在键盘上即兴演奏和创造新织体的能力。当贝多芬蹒跚起步地写作弦乐四重奏时,海顿同时也在相同的小城创作着他最后的、也是最优秀的弦乐四重奏;莫扎特最后的弦乐四重奏也作于同一年代的稍早时期。贝多芬尚

---

5. 写这封信的缘由很有趣。乔治 · 汤姆森(1757—1851)是苏格兰人,1803 年与贝多芬书信来往,请贝多芬写几首奏鸣曲。贝多芬要价过高,汤姆森无法接受。汤姆森关心社会音乐教育,后来,约请贝多芬为苏格兰歌曲写伴奏,这些歌曲的伴奏海顿、普雷耶尔、科泽鲁赫都写过。现在到了 1813 年,贝多芬为六十二首歌曲配写的伴奏汤姆森接受了,有九首退回请贝多芬修改,因为歌曲的利都奈罗[*ritornello*,器乐反复部分]太难。贝多芬用法文给他写信道:"我很抱歉不能遵命[修改伴奏][上述片断附后],抱歉你会因此赔钱,但你不能把它归咎于我,因为你早就应该提醒我注意你同胞的艺术趣味和他们有限的演奏技能。"

未完全克服的难题是如何能够不依赖严格的对位而使声部达到整合。换言之，他在键盘奏鸣曲中（例如 Op. 2，No. 2 的第四乐章，第 8—12 小节）所体现出的动机技术，现在必须加以扩展。事实上，在这些早期四重奏中贝多芬称作“关系严谨的声部”，亦即对位，要比同一时期的其他作品更大量地用于此目的，不妨看看，其中许多这样的片断建立于颇具效果的减七和弦之上（参见谱例XXⅧ—2）。

谱例XXⅧ—2：L. 贝多芬《弦乐四重奏》，Op.18，No.1，第一乐章
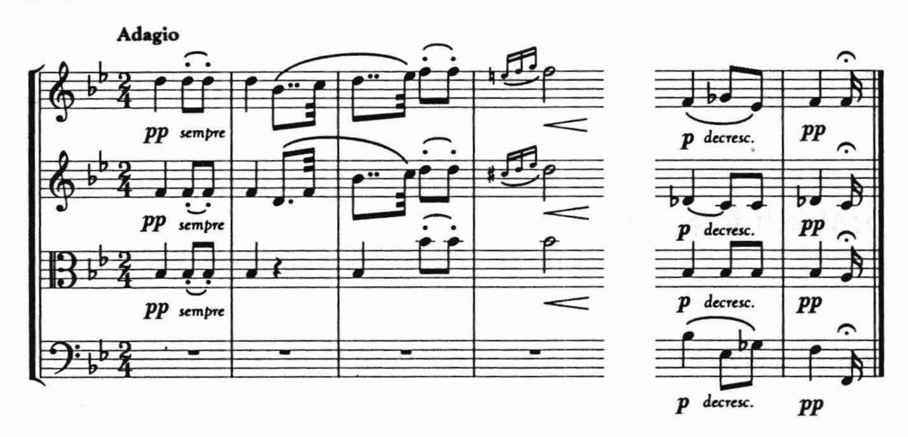


589　　这套弦乐四重奏中的每一首都有动人之处，但评论家们指出，这些引人入胜之处并不像贝多芬第一创作时期的其他作品那样达到了写作技术与表现目的之间的平衡。它们的织体比海顿和莫扎特的作品更为丰富，贝多芬不时地发觉，写作
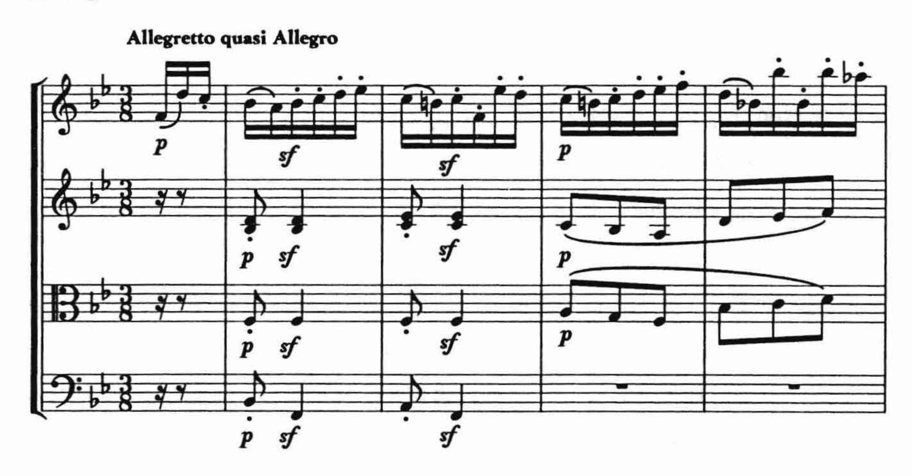
带有与巴赫相似的华丽装饰技术的柔板乐章是必不可少的。值得注意的是，一些贝多芬的同代人，如克罗默尔和凯鲁比尼也在他们的弦乐四重奏的柔板乐章写作中探寻同一个目标。第六首弦乐四重奏在形式上中规中矩，和声上的实验则超前于它的时代。末乐章标题为“忧郁”［*La Malincolia*］（参见谱例XXⅧ-3a）。

谱例XXⅧ —3: L. 贝多芬《弦乐四重奏》, Op.18, No.6, 第四乐章

a. *La Malincolia*



b. *Allegretto*



在它下方贝多芬标有“Questa pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza”（这首乐曲必须以最大的敏感性演奏）的字样。乐章包含慢速的引子“忧郁”，

接下来的“小快板”(谱例XXVIII–3b)两次被弱奏的“忧郁”打断。这一小快板——它大概“战胜”了忧郁——结束了这一套弦乐四重奏。

毫无疑问，贝多芬在创作时脑海中常有生活和文学的意象，而且清晰地想象出音乐与音乐之外的事物之间的关系。我们知道，他在写 Op. 18，No. 1 的慢乐章时，想到的是莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》的死亡场面。Op. 18，No. 6 的写作在他心中不论有没有一个明确的图景，“忧郁”[*La Malinconia*]乐章无疑是要用音乐表现天真的喜乐克服内心的忧郁。用这种处理方式来结束这套为社交娱乐而作的音乐作品让人眼睛一亮，虽然它们不是贝多芬最成熟的弦乐四重奏作品，然而指向了日后所要达到的顶峰。

大型室内重奏音乐

590 贝多芬在完成《弦乐四重奏》(Op. 18)之际，写作了唯一的一首《弦乐五重奏》(Op. 29)，1799 年创作了为小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、单簧管、圆号、大管而作的《七重奏》(Op. 20)。五重奏属于他最鲜为人知的作品（照理不该如此），然而七重奏在作曲家生前非常著名，以至于他已讨厌听到它。这首作品明显是个例外，既是私人音乐，又是公众音乐——可作为室内乐，又可在音乐会上演奏；实际上它的首次公演已经被引证过。

591 自 1800 年前后，家庭音乐不再局限为人数不多的一小组乐器演奏，所有音乐都可以为业余演奏家所用，从歌剧、清唱剧到交响曲，一切都可改编成自由而多样的组合。到 1790 年代末，几乎所有为小型室内乐队而作的音乐均采用四乐章形式，十分接近交响曲。1800 年之后，有许多大小不同的此种类型的作品，从两把小提琴到八件或九件乐器的混合，采用小夜曲的多乐章形式。这类作品从四乐章到七乐章不等，通常所有乐器都展示炫技因素。结果，它们的风格介乎于公众音乐与私人音乐之间。这种风格预示了作曲家心中越来越多地考虑到有聆听而不参加演奏的听众的重要性。贝多芬的《七重奏》代表了社交音乐的理想形式，它将室内乐的对话风格与协奏因素相混合，包含从热情洋溢到清新淡雅的情绪氛围，但几乎总是避免愁眉苦脸和痛彻心扉。

协奏曲

贝多芬的下列协奏曲作于他早期和中期相对集中的几年间：

B$^{\flat}$大调钢琴协奏曲	Op. 19	1794—1801
C 大调钢琴协奏曲	Op. 15	1795—1798
C 小调钢琴协奏曲	Op. 37	1800—1802
C 大调三重协奏曲（钢琴、小提琴、大提琴）	Op. 56	1803—1804
G 大调钢琴协奏曲	Op. 58	1805—1806
D 大调小提琴协奏曲	Op. 61	1806
E$^{\flat}$大调钢琴协奏曲	Op. 73	1809

前三首钢琴协奏曲的每一首在定稿之前都经过了反复推敲的过程，因为贝多芬在作曲和钢琴演奏两方面都不断地加以改善。每一首均紧密地遵循莫扎特协奏曲的范式，从《第三钢琴协奏曲》中甚至可以看出贝多芬审慎地模仿莫扎特同一调性的协奏曲 K. 491 第一乐章尾声的特点。可以感受到作曲家扩大乐曲规模的强烈愿望，特别是《第三钢琴协奏曲》的管弦乐呈示部，被延伸到贝多芬再也不曾有过的长度。但一般来说，除了钢琴演奏技巧，早期协奏曲也许在他所有大型作品中是创新因素最少的。

交响曲和管弦乐

作于贝多芬第一风格时期的前两部交响曲，比他早期钢琴协奏曲显示出更 592 强烈的独创性。这两部作品都没有留下作曲家的手稿。

C 大调第一交响曲	Op. 21	1799—1800
D 大调第二交响曲	Op. 36	1801—1802

E$^\flat$大调第三交响曲	Op. 55	1803
B$^\flat$大调第四交响曲	Op. 60	1806
C 小调第五交响曲	Op. 67	1804—1808
F 大调第六交响曲	Op. 68	1807—1808
A 大调第七交响曲	Op. 92	1811—1812
F 大调第八交响曲	Op. 93	1812
D 小调第九交响曲	Op. 125	1822—1824

对众多今日的听众来说，《第一交响曲》的音响是如此之传统（结构近似海顿、莫扎特的交响曲），以至于太容易忘记第一位评论家[6]对它的评价——作品充满了艺术性和新奇感，乐思丰富。这位评论家所写的“管乐器用得实在太多，使它的音响比起正规的管弦乐队更像是管乐队”真是很有见地。在世纪转换之前，贝多芬已经掌握了未来众多写作手法之一，《第一交响曲》的新颖独创之处就在于他增加了管乐（木管和铜管）写作的分量，从而减弱了弦乐的作用。这部交响曲从缓慢的序奏开始，不仅起始于一系列从属和弦（对此评论家们已觉得不堪忍受），而且直到快板部分第一个音出现之前，主调的明确性悬而未决。贝多芬成功地为第一乐章写作新颖独创的慢速序奏，尽管此前海顿已经创造了大量高明的富于想象力的解决办法。慢速序奏的功能之一总是具有建筑意味：为了构建令人印象深刻的乐曲进入，此举堪比十八世纪领主宅地花园前豪华铺张的门道，但是，门道给人的深刻印象并不一定和大门与宅第之间马车通道的长度有关。这里，作曲家给整个第一乐章的规模加上了一种决定论［determinism］，例如，在序奏中花如此长的时间去建立主调，就是为了让听者感到接下来的音乐将会结构宏大、激动人心。动机技术之严格和结构内部音乐逻辑建构之精辟，593 都证实了贝多芬对于这一乐章处理方式的合理性，同时也是他给这一形式结构带来新的真知灼见的证据。托维认为这部交响曲是“对十八世纪恰当的告别”。在许多贝多芬同时代人的眼里，《第一交响曲》始终是他最优秀的交响曲。

《第二交响曲》是一部形式较为传统的作品，很少向新的领域突破。贝多芬

---

6. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Ⅲ, October 1800, p. 49.

在《第一交响曲》慢速序奏中用得十分成功的调性技巧，如果重复运用就会失去新意。《第二交响曲》的序奏比他其他的任何一部交响曲(除《第七交响曲》外)的序奏部分都更长、更浓郁和更加自成起讫，风格上更接近莫扎特而不是海顿。他继续扩展可供利用的资源，使管弦乐的调色板比以往任何可以想像得到的更加丰富、更加绚丽（也许莫扎特《第三十九交响曲》的慢乐章除外）。早先的评论家们称赞这个慢乐章，但觉得第三和第四乐章难以接受，虽然认同它幽默的内涵。这部作品的自信心与“海利根施塔特遗书”中表露出的情绪截然相反。然而，这两种证据同时存在于它们的创造者心中。

第二风格时期：1803—1814

贝多芬对他 1802 年以前所写的乐曲并不满意，致使他的音乐风格有了很大的改变。从“第一风格时期”作品中听到的音响和感知的结构中，仍然可以听到海顿和莫扎特的余韵，到 1802 年中期以后，这种含蓄的影响已经愈来愈少并很难觉察。

钢琴奏鸣曲

《钢琴奏鸣曲》(Op. 53）既非因第一乐章规模之大与莫扎特以往写的任何作品根本不同，亦非在 C 大调的语境中运用 E 大调让听众感到惊讶，而是在于它的旋律、音响效果以及发展手段的特质。Op. 53 是贝多芬题赠给他最早的艺术支持者华尔斯坦伯爵唯一的一部作品，距离华尔斯坦首次认识到贝多芬天才的那些作品已有很长时间了！第一乐章（*ACM* 70）从低音区厚实的音响开始，第 5 小节在更低的音上重复。始于中央 C 之下两个八度的低音，以半音下行至 G。与此同时，右手在中央 C 上方两个八度再加上四度，离下降至 F 的低音越来越远。这一让双手反方向移动逐渐远离的织体，以及从而产生的音响效果，在贝多芬的钢琴演奏艺术中一再得到重复。克莱门蒂、杜赛克、胡梅尔以及贝多芬 594

的其他同代作曲家也利用钢琴的全部键盘，但只是为了得到另外的效果。这种音响所造成的个性特质和张力感是贝多芬风格的重要因素，也是他音乐想象力不可分割的部分。将第 1 小节厚而低与第 72 小节厚而高的织体进行比较，就可看到贝多芬运用乐器的全部音域和键盘所有音的可能性的方式。第 31—34 小节是贝多芬蓄意简单处理过渡和转调的例子，他越来越多地采用它，在这里，它的效果是为了更鲜明地突现出第 35—41 小节丰富的和声音响以及旋律素材厚实的织体。

中间部分（清晰地分成各有其目标的四个段落）在各个方面都不同寻常，这令人惊奇。第一段由四个环环相扣的小节组成，并由它引向第二段，包含在最低音区出现的起始材料，由两小节一组，通过一系列附属和弦发展。第三段选取呈示部第 50 和第 51 小节的三连音材料，形成一首音域宽广的和声幻想曲。以逐渐加快的和声节奏引入第四段：属音持续音的准备段。通过力度渐强和不协和音预示，返回到力度较弱［*pianissimo*］的开始段。左手固定低音反复出现的四音音列 C B A G 是乐章开始小节音值的减缩，右手弹奏的十六分音符是第 3 小节十六分音符崭新的出人意料的发展。

贝多芬对于再现部和尾声中第二调性领域作了非常规的处理。首先，他先让如歌［*cantabile*］的主题出现于下中音调 A 的五级音 E 音上；然后，（通过 A 小调）进入预期的调性，主调。尾声中再次听到这一音乐材料时，全部都在主调上。

贝多芬原来计划为 Op. 53 写一个长大的、三部曲式的慢乐章（*ACM* 71），但完成后，却用非常短小和完全不同的、加上标题为“间奏”［*Introduzione*］的乐曲（*ACM* 70）代替之。*Introduzione* 好似大型的第一与第三乐章之间模糊不清的间奏曲，其结果是使得这部作品像 Op. 54 一样，成为一首两乐章的奏鸣曲。

Op. 57 是一个界标，因为在贝多芬创作的成熟时期首次于案头上没有钢琴奏鸣曲，直到 1809 年都不写作这一体裁的作品。再次提笔，只写了两首小型的乐曲《F♯ 大调奏鸣曲》（Op. 78）和《G 大调奏鸣曲》（Op. 79）。比它们重要的
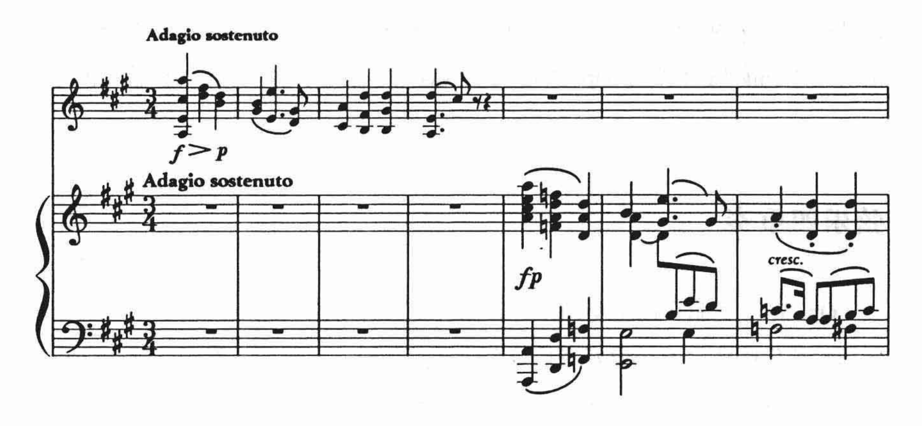
595 是《E♭ 大调奏鸣曲》（Op. 81a），为纪念鲁道夫大公（贝多芬唯一真正的钢琴和作曲学生）在拿破仑侵略军来到之前离开维也纳而作。这首奏鸣曲带有标题“告别”［*Das Lebewohl*］，因为贝多芬在第一乐章慢速引子的开头三个和弦的上方加上了“Lebewohl”的字样。乐谱首版上完整的标题是 *Lebewohl*，*Abwesenheit*

und Wiedersehn（“告别，人去楼空，归来”）。像《“田园” 交响曲》一样，贝多芬并未蓄意去描绘事件，而是着力创造音乐，让音乐表达情感——在这里要表现的是，对于一位友人离去和归来的感受。整个第一乐章都像通常在尾声中那样，让主与属和声模糊不清。

为钢琴和另一件乐器而作的奏鸣曲

第二风格时期贝多芬作有两首钢琴与小提琴奏鸣曲，一首钢琴与大提琴奏鸣曲。Op. 47 与 Op. 96 这两首小提琴奏鸣曲之间差别非常大——不必惊讶，因为两首作品的创作年代相距十年。Op. 47 题赠给罗多尔夫 · 克鲁采［通常冠以他的名字］，作于贝多芬正在品尝法国风味之时，因为他在考虑着去巴黎。在二稿上，他将此曲形容为“完全是用协奏风格写成的奏鸣曲，几乎像一首协奏曲”。通常这种组合被认为是带小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲，而这里独奏小提琴演奏的开头四小节（参见谱例XXVIII—4）就证明了贝多芬已经走得很远。

谱例XXVIII—4: L. 贝多芬《“克鲁采” 奏鸣曲》, Op. 47，第一乐章



Op. 96 题赠给鲁道夫大公，音乐性格内省，很少上升到强［*forte*］的力度，总体来说，谈话风格要多于协奏性。《大提琴奏鸣曲》Op. 69 像 Op. 47 一样，从弦乐独奏开始，但以重奏结束。在织体上，当时的习惯是，钢琴的左手和右手展现出很强的 596

线性效果，与大提琴形成三声部复调。

钢琴三重奏

第二风格时期作有三首很重要的钢琴三重奏：《D 大调钢琴三重奏》（**Op. 70，No. 1**），《$E^\flat$ 大调三重奏》（**Op. 70，No. 2**），《$B^\flat$ 大调三重奏》（**Op. 97**）。贝多芬曾为他的不少作品作注释，这几部作品却找不到相关文字。然而从 **Op. 70，No. 1** 的第 **1** 小节开始就表明海顿、莫扎特的影响已成过去，并确立了此后一百年这三件乐器之间关系的基础：大提琴在中央 **C** 之上的音区演奏旋律，引领了与它地位平等的搭档小提琴进入，钢琴作和谐支持性的伴奏。实际上，在七十三个小节的呈示部中，钢琴仅有二十小节占据明显重要地位。这并不是谁为谁伴奏的老调重弹。在贝多芬动机继续发展的同时，更多地依赖于模仿对位的纹理状织体，这种互相抗衡的织体堪称原始印象主义［proto-impressionism］。这种风格在 **Op. 70，No. 1** 的慢乐章最为显著（所以这首三重奏被加上“幽灵”［*The Ghost*］的绰号），其中线性感觉时不时地消失，被震音效果取代，音响变得模糊不清。第一乐章第 **56—69** 小节和第 **235—245** 小节也有同样的模糊感，这在贝多芬的后期钢琴奏鸣曲中亦可看到。**Op. 97** 更为著名，但并未超过 **Op. 70** 两首三重奏中的这种创新性，而是以一种宁静致远代替了 **Op. 70** 中的生气盎然（这是早期作品中的显著特色）。

弦乐四重奏

Op. 59 三首弦乐四重奏的第一首出现了同样的宁静致远。贝多芬将这套作品题赠给俄国业余音乐爱好者拉祖莫夫斯基伯爵，三首四重奏中，至少有两首引用了俄国民歌。每首之间区别很大，贝多芬的同代人很快就认为第三首应该是公众最容易接受的。这套四重奏与此时的其他作品相比对演奏者和听众都提出了更高的要求，很可能由于他们并未得到应有的喝彩，促使贝多芬把接下来 597 的两首弦乐四重奏（**Op. 74** 和 **Op. 95**）写得更易被业余演奏者们理解。贝多芬

并没有去顾及演奏家们的能力，因为他认识到要严格地用写作钢琴奏鸣曲的方式（在钢琴上，他分开左右手，让它们弹奏到键盘的极限）去发挥弦乐四重奏的音响潜能。在 Op. 59，No. 1 的开始小节，他让一个八度内的三个音织体，通过力度渐强，到达跨越四个八度的八个音织体。我们感觉到，与贝多芬其他作品特别是这十年的作品一样，他需要让自己的音乐表达一个逻辑的过程。这里，从大提琴奏出的第 1 小节到中提琴在第 374 小节对之重复，再到中提琴的反复（第 378 小节）和到第一、第二小提琴在第 384 小节处的乐句向上升腾，至高音 C 的持续音（386—391 小节），然后从容地下行至 C 和 B♭ 音（第 391—393 小节），整个音乐进展的逻辑过程非常清楚。一位作者把几首“英雄性”交响曲与这几首弦乐四重奏作比较时写道：

> “[在这几部交响曲中]……英雄昂首前进，毋庸置疑是英勇壮烈的，并且全部是在欢呼喝彩的世界面前展示他的功绩。在孤寂时他又会怎样呢？我们可以在《拉祖莫夫斯基四重奏》中找到答案。”[7]

贝多芬必定是感到四重奏这种载体适合于他表达逻辑过程的需要，因为他在 1806 年 7 月 5 日的一封信中写道：他“正在考虑几乎是要全力从事这一样式作品的创作”。结果却最有力地为他证明了，私人音乐领域性的潜能内省对他来说并没有很强的吸引力。他那对世界传布他新发现的启示——*per aspera ad astra*（经历苦难取得胜利）——的冲动，使他转向创作交响曲、协奏曲等公众音乐，最终是戏剧音乐。

交响曲

贝多芬在创作中“新道路”的证明，莫过于完成于 1802 年的《第二交响曲》与始作于 1803 年 5 月《第三交响曲》“英雄”之间的差异最为显著。[8] 这正是海利

---

7. J. W. N. Sullivan, *Beethoven, his spiritual Development*,（London，1964），p. 81.
8. 这部作品的总谱可参阅 P. H. Lang，*The Symphony*，也可见于 *The Norton Anthology of Western Music*.

根施塔特遗书时期，对贝多芬来说，是心理危机的时期，他跌入深渊后又能判若两人般地重新站起来，简直是奇迹。《第三交响曲》是一部篇幅硕大的作品，其规模之大并非没有先例（参见 Op. 28）。究竟什么是全新的呢？那就是对尺度的掌控和把各不相干的音乐材料组合在一起，以表达一种崇高精神境界的方式。贝多芬598 一到维也纳，就与他的同代人一样，习惯在大型画布上作画，根据一种添加的原则写作品，即，把不同的音乐材料附加到人们已经惯用的形式之中。前文已经指出，达到这一目标的手法之一是，纳入旋律完整的"抒情性"诗节形式要多于习惯上短小成对的对称句子。贝多芬很少采用诗歌体的旋律（著名的例外是 Op. 2，No.1 的末乐章），但是他必定奉行添加的原则，《"英雄"交响曲》第一乐章的第二主题群包含了一系列不同的主题和织体，只有《第九交响曲》类似的段落可以与之相比拟。

相反，第一调性领域（第 1—44 小节）十分精练紧凑，因其旋律由三和弦的分解构成，基本上是单主题，同样传递出多种情感效果。如果细心的听众把这一呈示部与乐章的再现部相比较就会注意到，简洁的第一调性领域到再现部返回时有所变化，而复杂的第二调性领域硕大的结构保持不变，尽管管弦乐配器和音区有微小的改动。对音乐材料和处理手法之间的这一对比，使得听众去寻找产生这种效果的原因，所探求的答案会在发展部中得到。对贝多芬伟大的前辈们来说，中间部分是一种建筑元素，它起到分离并强调结构对称的功能，它是一个显示区分和不稳定的部分。对于贝多芬来说，中间部分无疑成了净化人的炼狱之火，他要表现自我修炼的寓言同时还想要保持前辈的建构原则。为此，在《"英雄"交响曲》中，短小的导入连接（第 152—165 小节）之后，是分成四个段落的发展部分。第一段和第二段（第 166—219 小节和第 220—283 小节）由同样的方式开始，但第一段用典型的终止式结束之时，引入第二调性领域（第 43—45 小节）带有混乱的节奏和调性，用令人恐惧的不协和音加以强调。第三段和第四段（分别是第 284—337 小节和第 338—397 小节）明显离开了高潮点，第三段出现著名的新材料，第四段则用大段的属音为再现做准备。正是这一完全没有先例的发展部赋予《"英雄"交响曲》在交响曲和奏鸣曲形式历史上的特殊地位，并致使后来的历史学家们，透过被"英雄"染色的镜头来反观十八世纪，错误地解释海顿和莫扎特的交响曲。通过第三和第九交响曲，十九世纪推论出音乐的精髓在于发展部的观念。《"英雄"交响曲》比晚期弦乐四重奏更清楚地

向我们展示，为什么贝多芬是“浪漫主义”时代的旗手，但它也告诉我们在贝多芬的理想性思维中，必然保留了蕴含对称性动力的重复。

在完成《“英雄”交响曲》后不久，贝多芬马上就开始创作《第五交响曲》。[9] 599 他充满了热情，用甚至更加鲜明的音乐语言，再次创造了得胜的英雄。为什么他把这一计划搁置了几年，只是断断续续地重拾写作，其原因只能推测。事实是在创作《第五交响曲》之前，他集中精力在创作《B♭大调第四交响曲》，而此曲的所有方面似乎都是对过去的回归。托维说：“《第四交响曲》也许是贝多芬首次充分地展现出他对音乐律动的熟练掌握”。[10] 当然，《第五交响曲》应该看成是融合了《第三交响曲》的英雄气概与精练紧凑和《第四交响曲》中音乐律动的感觉。从《第五交响曲》回眸《“英雄”交响曲》就可以看到早期奏鸣曲中贝多芬的浩瀚。《“英雄”交响曲》所具有的那种奢华在《第五交响曲》中完全被清除。《“英雄”交响曲》像莫扎特那样思绪如涌，一泻而出，《第五交响曲》的第一乐章则压缩所有的音乐材料，形成了一种结构的简明框架。话虽如此，听者仍会在这一乐章中发现旋律的某种连续性，造成难以遏制的冲力感，那是一种大量延长记号和在不该停顿处作停顿都无法阻挡的冲力。贝多芬在《第三交响曲》中用了许多材料和色彩，而《第五交响曲》的第一乐章则是剪截自单一布料。

《第五交响曲》甚至是比《“英雄”交响曲》更鲜明地表达出英雄业绩的作品。在大调末乐章的中间部分又回到第三乐章的小调音响，真是神来之笔。在再现部这一位置上，重新创造出第三乐章第四乐章之间明亮的转变，就像黑暗中出现光明的效果。乐曲的草稿表明，贝多芬原来是在进入第四乐章之前，让谐谑曲有个完全的停顿。

《第五交响曲》之后立即写作《第六交响曲》，在这部作品的草稿上，贝多芬写了如下断开来的句子：

> 让听众自己去发现情景。
>
> 一部性格化的交响曲——或乡村生活回忆。

---

9. 其乐谱可见于 *The Norton Scores*。

10. Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis* (Oxford, 1943) I, p. 35.

回忆在乡村的生活。

所有的音乐描绘，如果在器乐音乐中走过了头，就会失去价值。

田园交响曲。任何一个多少知道乡村生活的人都能揣摩出作者的意图，无需加上一大串的描绘性标题。

而且，不用描述，谁都会体会到，整部作品情感表达多于情景描绘。

600 在末乐章的草稿上写道：

表达感谢。主啊，我们感谢你。

贝多芬要求乐谱抄写人在全曲五个乐章的每一乐章的第一小提琴声部，写上他选定的德文标题。其文如下：

Ⅰ 来到乡村唤起舒适愉悦的感觉。不过分的快板[*Allegro ma non troppo*]。

Ⅱ 溪畔景色。近乎小快板，很有动感的行板[*Andante molto moto quasi Allegretto*]。

Ⅲ 村民愉快的聚会。快板[*Allegro*]。

Ⅳ 暴风雨。快板[*Allegro*]。

Ⅴ 牧羊人之歌。暴风雨过后的感恩心情。小快板[*Allegretto*]。

对于一个（他自己承认）写一千个音符都要快于写一个字的人来讲，加上这么多的文字的确非比寻常，贝多芬此刻提供了更多的信息，表明了他想沟通的需求和他的信仰，即：他的音乐会对专心的听者言说。用心的听者不难发现《第五交响曲》与《第六交响曲》的音乐语言差异巨大。《第五交响曲》全部绷紧且简练，《第六交响曲》的第一乐章舒缓的和声节奏和一再反复的动机音型，表达出开阔自由、无拘无束的感情，它几乎是形象化的，音乐变成了一种风景画的艺术，即使没有运用现实的想象。

有三年的时间贝多芬没有写交响曲，之后，1812年5月13日完成《第七交响曲》，1812年10月完成《第八交响曲》。《第七交响曲》迅速成为贝多芬在维也纳最流行的作品之一，被改编成各种器乐曲。

《第八交响曲》在许多方面可被视作《第七交响曲》的孪生兄弟，据说这是贝多芬特别喜欢的并得到评论界好评的作品，却没有受到听众同样热烈的欢迎。一般把它作为一部分量较轻的作品，但归类于其他“双号”交响曲，同样是一部轻量级作品。当然，它的简洁精炼和出色的幽默感别具一格。对贝多芬来说，《第八交响曲》的孕育和生产要比早于它问世的孪生兄弟《第七交响曲》容易得多。
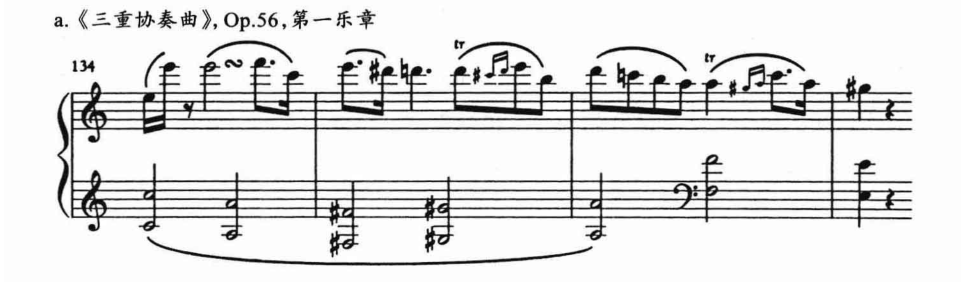
协奏曲

在短时期内，贝多芬完成了三部大型协奏曲：《三重协奏曲》（Op. 56），《第四钢琴协奏曲》（Op. 58），《小提琴协奏曲》（Op. 61），它们都只是提炼和净化了已经确立的形式结构，不做创新性的改变。如同他以往写作协奏曲一样，贝多芬加强了再现部，起初的安静与试探变得更为自信，然而这种充分自信的获得毫无压力，所运用的旋律及和声材料给人以平静与幽然的印象。这三部协奏曲篇幅都很大，扩展篇幅的方式不靠早期奏鸣曲的添加原则，而是通过发展的技法——用不同方式将一个旋律片段进行扩展。也许在这三部协奏曲中，贝多芬最有代表性的风格倾向是大大扩展了调性布局。其方式是让旋律从一个调到另一个调不停地移动，这几乎成了贝多芬这时期音乐创作的一种癖好。

601

谱例 XXVIII—5：L. 贝多芬的转调旋律

a.《三重协奏曲》, Op.56, 第一乐章
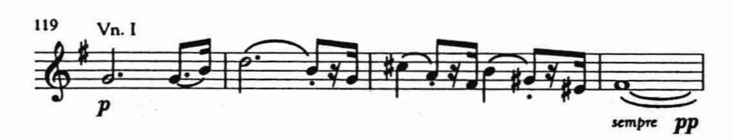


b.《三重协奏曲》, Op. 56，第三乐章



c.《第四钢琴协奏曲》, Op. 58，第一乐章



d.《第四钢琴协奏曲》, Op. 58，第一乐章



三年之后的1811年，贝多芬出版了他全部协奏曲中最后的、也是最有独创性的一部。像《第四钢琴协奏曲》（Op. 58）一样，《E♭大调第五钢琴协奏曲》（Op. 73，“皇帝”）[11] 也是题赠给鲁道夫大公的，但它的首演不在维也纳而在莱比锡。关于这部作品，《大众音乐杂志》[*Allgemeine musikalishe Zeitung*] 的记者弗利德里希 · 罗奇利兹评论道：“毫无疑问这是一部最有独创性、最具想象力、给人以深刻印象的作品，也是现有全部协奏曲中难度最大的一首”。罗奇利兹还描绘了独奏家与乐队的精湛演奏，令听众陶醉不已。

《第五钢琴协奏曲》由独奏家以幻想曲风格进入的开头，是协奏曲文献中最值得关注的特征之一，即使反复聆听，也总是引人入胜。独奏家用前奏曲的风格将Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ三个和弦加上丰富的音型，其后才开始管弦乐演奏的 *ritornello* 部分。把这几小节辉煌的音乐称为“引子”容易引起误解，因为同样的段落也出现于再现部的开始之处（第359—368小节）。问题是这里的风格和独奏家的作用。起始的段落把独奏家与管弦乐之间的关系放到一个特定的、要求独奏家去作幻想的语境。协奏曲开始部分与再现部之间重要的不同之处在于原先节拍自由，不乏幻想性，再现时则节拍比较规整。令人惊奇的是，独奏呈示部一开

---

11. 其乐谱可见于 Paul Henry Lang, *The Concerto*。

始（的确，通篇如此）在结构显得明晰的同时，还保持了如此鲜明的幻想性。这里，钢琴独奏以尖锐的属九和弦进入（第 104 小节）不能理解为莫扎特式独奏羞怯的姿态，而是让钢琴以尽其所能的丰满的和弦及音响充满自信地准备接过管弦乐的素材（第 108 小节）。甚至到了此时，在四小节柔和音响的控制之后，钢琴家的独立意识依然在第 112—122 小节一种自由、幻想性终止式推进中得到展现。第 123—126 小节与第 20—23 小节的管弦乐写作完全相同，原先（第 24 小节处）的 $G^{\flat}$音是 G 与 F 音之间的经过音，现在，独奏家在 $G^{\flat}$音上作幻想性的发挥，迫使管弦乐不得不跟随它（第 127 小节 ***ff***）。把这两个片段（第 108—132 小节和第 379—389 小节）比较一下，就会看清贝多芬在独奏呈示部与再现部中对这一音乐材料的处理有多么不同。

也许第一乐章最有独创性的是在尾声的处理（第 481 小节至乐章结束），因为贝多芬在这里对乐章开始处的音乐做了巨大改变但又明显是同一材料。由钢琴奏出的三个力量和情感爆发的段落，前两段都是前奏曲式的分解和弦遍及整个键盘，第三段出现（前两次是属七和弦，这次是六四和弦）篇幅最长，也最自由，变为华彩段。但这里的华彩段没有像习惯上那样让独奏家即兴发挥。贝多芬写出了每一个音符并与管弦乐交织在一起，形成了带伴奏的华彩段。审视其上下文，带伴奏的华彩段意义重大，由于六四和弦我们得知华彩段从何 603 处开始，但不知它到何时结束，因为有两处，也许有三处（第 513 小节、第 526 小节和第 539 小节）达到高点。专注的听众会注意到在第 539 小节我们又一次，也仅仅是第二次听到同样的音乐。这一宏伟的音乐表明了管弦乐队的呈示部就要结束（第 87 小节 ***ff*** 与第 539 小节 ***ff*** 相同）。有趣的是，第 539—547 小节与乐章头七小节有同样的和声框架及相似的篇幅比例。与这一材料首次进入由小九和弦环绕着半音阶上行一样，最后一次出现时，半音阶改成八度奏出，它三次出现，每次占据八拍。在圆号奏出的低音持续音 $E^{\flat}$的伴随下，钢琴独奏安静地、充满自信缓慢地吟唱出八小节半音下行，在主调上，一切繁华归于平静。此种境界值得庆贺，自第 566 小节至全曲结束展现了一个恰当的、欢欣鼓舞的终止式。

比起其他任何一部作品，《第五钢琴协奏曲》更清楚地表明贝多芬从莫扎特协奏曲的影响中彻底解放出来。在这一结构——更胜于除《第九交响曲》之外

的任何一部交响曲的结构——中，贝多芬寻找到一种如何在创新的同时保持传统结构的全部力量的独特的解决问题的办法。

《菲岱里奥》

如果戏剧可以被定义为以对比和互动的人物来制造和解决张力，那么，贝多芬就是一位伟大的音乐戏剧家。然而他所完成的一次音乐戏剧的尝试《菲岱里奥》，即使是该剧最坚定的赞赏者也不会认为它是一部非常成功的作品。戏剧情节属于拯救歌剧体裁，讲述妻子（莱奥诺拉）女扮男装（菲岱里奥），受雇担任监狱看守人的助手。她要从残暴的敌人（皮查罗）手中救出被判死刑的丈夫、政治犯弗洛列斯坦。幕启时听众所见的是为这一显得单薄的剧情添加的无关紧要的次要情节：监狱长的女儿（马采林娜）迷恋上莱奥诺拉 / 菲岱里奥。次要情节完全依赖于情景出乎意料的结局，主要结局从不存在问题：马采林娜不可能嫁给菲岱里奥。对于听众来说，有待解决的问题是马采林娜会不会或多或少影响到拯救，莱奥诺拉还能承受多少磨难。对婚姻的忠诚、献身和从暴政下获得自由的崇高理想，使贝多芬对贫弱苍白的剧情视而不见，因为他首先是想让这部歌剧提出道德问题。其结果是音乐戏剧只有崇高的瞬间而缺乏人物的发展，充满传统样式，不可信的“纸扎出般的”的人物类型，以及不明确的戏剧节奏。

604 头几首分曲与贝多芬看过的、不加评判就采纳的歌剧相似，他在这些歌剧之上添加以自己的笔触。例如马采林娜的求婚者在表白爱情时被一阵敲门声打断。这种舞台手法，第一次用会十分有效，一再反复就显得陈腐无趣。不像莫扎特，贝多芬没有“如何得到好效果”的概念。同样监狱长歌颂金钱至上的唱段也是缺乏生命力的分曲，如果是成熟时期的莫扎特就会从台本中删去，或者改变对人物的揭示。然而，接下来的监狱长是位道德高尚和具有人道主义精神的人，不是一个简单的坏官吏，这部歌剧开始时的歌曲，实际上与监狱长的性格相反。即使在《菲岱里奥》的这第一部分——与其他无数歌唱剧毫无二致——贝多芬还是显得超凡脱俗。马采林娜的唱段（第 2 分曲）以惯用的、呼吸急促的风格开始，休止符让它显得支离破碎，并在弱拍加上伴奏。第二句，随着她忘情于“呵，

如果我已嫁给你，叫你一声夫君”时，才绽放成连贯的旋律。一开始在 C 小调上，第二句转到 $E^{\flat}$ 大调。另一段十分动人的音乐是一首著名的卡农（第 3 分曲）：四个人物——监狱长 / 父亲、失恋的女儿、乔装成男青年的莱奥诺拉和被马采林娜拒绝的求婚者——都站着不动，用同样的音乐唱出完全不同的想法。

歌剧中一些严肃的分曲（总被认为是情感表达的有效手段）深入到像“海利根施塔特遗书”中那样极其感人的对人道主义的同情。囚犯们得到允许，可以离开单人囚室去晒太阳，这一场面本身就是对人残酷压迫人的有力控诉，而弗洛列斯坦在地牢独白的场面达到很难与之相比的悲愤激昂的戏剧性高潮。

这部歌剧的序曲共有四首，它们自身也在音乐厅中赢得一席之地。最早写的是《莱奥诺拉序曲第一首》，但被认为“分量不足，没有充分表达出作品的特质”。此曲被搁置一旁，直到 1840 年代才出版，出版商错误地将它作为贝多芬最后的作品之一，编号为 Op. 138。《莱奥诺拉序曲第二首》用作 1805 年歌剧最初几场演出的序曲，这一版演出时的演员阵容很差，但该序曲是一首优秀的戏剧音乐作品。1806 年春上演的修改和减缩版的歌剧《莱奥诺拉》在删去不少分曲后使歌剧更加精炼紧凑。贝多芬为这一版谱写的《莱奥诺拉序曲第三首》是他全部序曲中最优秀的一首，堪称真正的交响诗。为歌剧《菲岱里奥》的最后一次修订，贝多芬又写了一首序曲，至此才与歌剧分享同一名称《菲岱里奥序曲》。这首序曲从各方面看都适合于做歌剧的开场白，现在用于该歌剧，有的演出把《莱奥诺拉序曲第三首》作为幕间插演的间奏曲。

605

拿破仑占领维也纳为《莱奥诺拉》的演出蒙上了阴影，歌剧的第三个版本，也是最成功的版本《菲岱里奥》上演于欧洲感受到从拿破仑专制统治下重新获得自由的欢乐之时。这部歌剧象征主义的寓意以及音乐的崇高使其受到热烈欢迎的这一事实具有诗意和合理性。它的成功也激励了正处艰难时刻的贝多芬。

第三风格时期：1816—1827

贝多芬因受到耳聋的困扰和侄儿卡尔带来的麻烦，创作一度几乎完全停顿。确切地说，在他生命最后十年中的几年里，除了一首小型卡农或类似的瞬间即

成的作品外，他几乎没写什么。然而在他创作活力突然喷发之时，他依然能成功地找到足以定义为“杰作”的新的作曲路向。

独奏钢琴曲

第三风格时期完成了五首钢琴独奏奏鸣曲（Opp. 101、106、109、110、111）和一首大型变奏曲《迪亚贝利变奏曲》(Op. 120)。每首都是杰作、独具一格。《E 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 90) 之后仅两年，贝多芬创作了《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 101)，他希望用德文的钢琴 [*Hammerklavier*] 一词来称呼这首乐曲。此期间，许多人都企图以民族主义的名义，把外来语从德语中排除出去。贝多芬幽默而严肃地给 Op. 101 的出版商西格蒙德 · 施泰内尔写了如下的短信：

> 经对此案审查并听取议会意见，特颁布此令，今后，我们所有的作品都用德文标题，一概用 *Hammerklavier*，不得用 piaonoforte。鉴于此，我们最优秀的将领们（L [ieutenant] G [eneral])和副官(Adjutant)及其与此事有关者，立即奉行并监督执行。
>
> Hammerklavier 代替 Pianoforte
>
> 你需深入理解其中要旨，并贯彻始终
>
> 此令……
>
> 由大元帅签署
>
> 于 1817 年 1 月 23 日。[12]

606 贝多芬相信钢琴是德国人发明的，[13] 以此为依据，决定用德语 *Hammerklaiver*。但是，Op. 101 的封面已经做好，因此这一德文语词只能用于《$B^{\flat}$ 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 106)。

---

12. *Beethoven Letters*, p. 654.
13. *Ibid.*, p. 657.

《E 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 109，*ACM* 72) 是贝多芬作于 1820/1821 年间三首奏鸣曲的第一首，可能也是三首中最容易理解的一首。就像晚年的 C.P.E. 巴赫一样，贝多芬是音乐材料掌控的大师，不愿让同样的手法重复两次。就像巴赫一样，喜欢把奏鸣曲写得简洁，犹如格言般的阐述，形式看似自由，实际在根本上严谨而传统。第一乐章貌似一首幻想曲，很不规则，速度五次变化，结构特征互相交融，但却有奏鸣曲结构的全部因素：一开始的 *Vivace* [活泼地] 承担明确调性和转向属调的双重作用；*Adagio* [柔板] 构成奏鸣曲式的第二调性领域；*Tempo primo* [乐章原来的速度] 处开始中间部分。在乐章的一半处第 48 小节进入的再现部，材料有很大变化，尾声从第 65 小节至结束。大致比例之均衡令人惊讶。

呈示部	第一主题群	8—1/2 小节	*Vivace*
	第二主题群	7 小节	*Adagio*
中间部分	（发展部）	33 小节	*Tempo primo*
再现部	第一主题群	9—1/2	*Tempo primo*
	第二主题群	8 小节	*Adagio*
尾声		34 小节	*Tempo primo*

人们认识到一开始的 *Vivace* [活泼地] 就在几乎所有可能的方面与 *Adagio espressivo* [富于表情的柔板] 形成对比时，贝多芬的思维逻辑变得更加清晰：

Vivace	*Adagio*
自然音	变化音
大调	大量小调色彩
单音织体	厚重织体
统一织体	变化织体
几乎是同一力度	大量变化力度
音型规则地陈述	音型反向移动
常规转调手法	离调

音区狭窄	遍及键盘的全部音区
节奏规整	像幻想曲/华彩段,节奏起伏波动
简单	复杂

607 这一列表几乎可以无限延伸,致使我们可以推论出,贝多芬一定是试图把一开始的十六小节做一个比以往任何时候都要集中的、凝练压缩的音乐对抗试验。*Vivace* 与 *Adagio* 的每个部分都形成了对立的警句。中间部分看似继续乐章一开始时的音型,随着织体加厚,很快就变化明显:引入力度的突然爆发,自然音让位给变化音。再现时 *Vivace* 的因素在力度、音区和音的走向上都有了极大的改变。而同样重要并更令人费解的变化出现于 *Adagio*:在第 61 小节明显转到 C 大调,居然在小小的篇幅中,几乎有两小节是在 C 大调上,然后才转入 E 大调。尾声中的 *Vivace* 和 *Adagio* 的因素互相贯穿,那就是对立的因素在多种层次上继续综合,其中最动人的是第 75—85 小节,这里规则的节奏回忆起乐章起头的 *Vivace*,而厚实的织体、半音体系、很容易识别的对比速度等都联想到 *Adagio*。第 86—92 小节在 C 音与 C♯音之间摇动,很清楚具有 C 大调(第 61 和 62 小节)的意义,因为 C 是 E 大调的降六级音,也是 E 小调的自然六级音。引入小调色彩是这首奏鸣曲的一个特点,在第二乐章也得到运用。

Op. 109 第一乐章最后八小节是音乐的奇迹之一,把乐章开始时十分含蓄的两种因素明确的显现出来。[14] 这里,音乐家贝多芬和哲学家黑格尔似乎都意识到那一时代同一思想潮流的变迁,用他们自己的语汇表现相类似的事情。在 *Vivace* 中含蓄的、不动情的、抽象的和心灵层面的东西,最终用向上的升腾明晰地表述。我们可以想象,如果不是被低沉厚实的和弦所拉住,这一向上升腾的进行,至少在四分休止符处到达高音 E,也许,是在心灵上,从键盘离开,

---

14. 哲学家 G.W.F. 黑格尔(1770—1831)几乎与贝多芬是同代人,以他名字命名的论证过程(黑格尔辩证法),把看似不可调和的、互相对立的理念[idea]融合在一起。黑格尔认为这一过程具有普遍性。通常用如下文字表述:人头脑中的一种理念(命题, thesis)生成多种互相对立的理念(反命题, antithesis),由此两种命题相互作用产生第三种理念(合题, synthesis),然后第三种命题产生另一个反命题和进一步的合题。这一过程,黑格尔认为,可以循环方式继续,最后又回到开始的起点,不过此时,第一个命题中含蓄不露的意涵现在变得清晰鲜明。

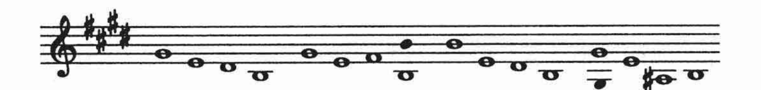
属于人的内心。而且贝多芬用突然的休止打断了它的进行，这一向上升腾的材料悬挂在一个最不舒服的位置——也许不是一种理性的解决！充满变化不定的、情感热烈的 *Adagio* 材料，现在，在最后这个平凡的和弦被明晰地写出来，双手弹奏主三和弦，上声部是和弦的五度音。注意这个和弦不协和的性质，因为它 608 的音区和厚度产生了很强的互相对立的泛音，还要注意贝多芬弱化这一和弦格律位置的方式和由此的终结。这一终结阐明了第 8 和第 9 小节的过程，A♯ 顺畅地流入 B 的终止式，被强行地从 A♯ 进行到 A♮。即使如此，终止和弦不能看作最后的结束，犹如先前的休止可看作 Vivace 材料的解决。当然第一乐章呈现出的对立面的综合（但它最后用了黑格尔的方式陈述）并不是音乐家 / 哲学家贝多芬所需要解决的另一个命题。这首三乐章的作品一气呵成，它的各种乐思和最终的稳定，一直要到末乐章才能期待它们归于一统。如此一来，第一与第二乐章之间，在最后一个和弦上，用一个延长记号简单地隔开（延长记号自身就是一种有力的象征）。

第二乐章“最急板”[*Pretissimo*]，基于小调式，大量采用对位、模仿、卡农、倒影 [invertibility] 等手法；也许其最强烈的效果得自截取奏鸣曲第一乐章开始时 *Vivace* 低音的下行音阶进行，现在改成小调式，双手作反向进行，达到键盘相反的两端。这么一来，第二乐章好像与第一乐章的 *Adagio* 有联系，但是它严格的控制和理性的特点，似乎又与 *Adagio* 材料的幻想性和完全无法预料的性格截然不同。有无可能贝多芬想让“最急板”乐章对第一乐章材料作全然不同的综合，或者完全作为第一乐章的对立命题呢？充满自信和果断的第二乐章并未迫使听众提出这些问题。应该注意最后八小节是建立于 E 小和弦上很强的终止式，开放位置，占据开阔空间。和弦的两个外声部是根音，包含小三度音，省略五度音。丝毫没有因不协和音及强烈的泛音而损害了这个和弦终结性的迹象，在完全停顿之后，乐曲进入第三乐章。

用主题和六个变奏写成的末乐章加上了“歌唱性，感情强烈”[***Gesangvoll, mit innigster Empfindung***] 这一标题，用此主题作为这首奏鸣曲最终的解决，是因为贝多芬必须以基本相同的陈述方式来开始和结束这一乐章。主题自身就比此前任何部分更具歌唱性。主题的结构（参见谱例 XXVIII—6）与奏鸣曲起始处的旋律相关联，贝多芬让主题反向地、不可阻挡地上扬，音阶般进行的低

音之上，使双手慢慢靠近。旋律的和声进一步证实了与第一乐章的关系，伴609 随着半音进行强调 C♮ 与 B 和 E 的联系；贝多芬还在 G♯小调上安排了一个很强的终止式。

谱例XXⅧ—6：贝多芬《E大调钢琴奏鸣曲》，Op.109，第三乐章



这六个变奏中，只有第一变奏与前面的乐章无关联。在技巧上和精神上完全脱离了其他的几个变奏，其他变奏都是从前一首变奏自然涌流而出（第四变奏与第五变奏之间有休止符）。第一变奏结束时的终止式与第二变奏开始时的织体完全不同。变奏Ⅰ与"歌唱性"的主题旋律相关，贯穿全段变奏。旋律置于它简单的伴奏之上，它特有的装饰性风格与贝多芬同一时期写的《第九交响曲》慢乐章和《庄严弥撒曲》中的"降福经"[*Benedictus*]的旋律非常相似。左手的伴奏看上去像圆舞曲或者马祖卡，但主要是起音响背景作用。它使作曲家可以去触及一个宽广的领域，而对于缓慢的速度和旋律均丝毫无损。主题和它充满喜悦的第一首变奏之后，其他变奏开始了它们庄严隆重的进程，回顾之前的音乐，把我们带到了新的高度，在慢速的歌唱性旋律变奏与快速的对位变奏之间交替。

变奏Ⅱ是一首复变奏，主题的各层面作变化反复，起先与第一乐章的 *Vivace* 材料相关，然后联想到第一乐章的 *Adagio*。变奏Ⅲ是一系列速度很快的、采用反向进行的倒影对位[invertible counterpoint]，明显与第二乐章相联系。接下来的两个变奏几乎与奏鸣曲的第一乐章、第二乐章联系较少，似乎是从前两个变奏发展而来。变奏Ⅳ比主题的速度稍慢，前一半为复调织体，后一段为厚重的织体。变奏Ⅴ又是一首复变奏，前后两段的变化反复之时，为已经很强的对位织体加上跑动的八分音符对位声部。

在第六亦即最后一个变奏中，贝多芬达到了最严格规矩中的绝对自由，令人联想到 C.P.E. 巴赫后期的一小部分作品，它们明显严守作曲规矩，听上去却像即兴演奏。这里，主题的一个复变奏通过持续不断的发展达到高潮，其中第

二段的首次变奏（三十二分音符在低声部属音的颤音之上）之时，只是出于艺术家对幻想性的渴望，使它像一段华彩段。这一片断的结束处音域比此段第二次变奏的音域高了四个八度，与它的第一次变奏差别如此之大，使人几乎不相信它们属于同一变奏。在这一变奏之后，贝多芬嵌入三小节过渡，达到唯一可能想象的结束。

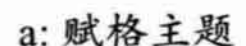
这首高度凝练的变奏曲的主题构建只是在前半段加上低音加上回应而形成 610 的变化，后半段甚至变化得更少。值得注意的是，贝多芬最后的终止式通过最低音产生的最强的泛音与实际奏出的音相重叠的手法隔开来，让这个和弦有清晰柔和、稳定的声音。它的旋律从四级音 A 下行至调式和旋律音程的大三度 G♯。当我们注意到贝多芬原来的构思——这首奏鸣曲原本要写成 E 小调。这一观察就显得至关重要。我们已经看到，它的许多丰富性和复杂性得自于保留了小调性格的某些特点，然而把贝多芬将大三度置于上方的终止式和弦看作是明确的大调式的同时，也许更重要的是认识到最后的 G♯的效果是为了避免最后终止式的终结性，这样就可以形成气息颤动停止后音乐声响的继续飘动。
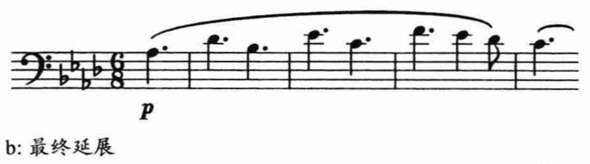
在他的《A♭大调奏鸣曲》（Op. 110）的末乐章中，贝多芬创造了一种比 Op. 109 第一乐章更加没有前例的音乐结构。而且整首奏鸣曲的形式都不同于寻常的类型。它采用三乐章形式，其中第一乐章（尽管材料特殊和通过半音下行进行的转调效果）相对传统。第二乐章“极快板”[*Allegro molto*]，看上去像一首带三声中部的谐谑曲，但以二拍子替代三拍子。第三乐章与 Op. 109 相似，似乎也是体现了情感（以歌唱性旋律表示）与理智（用赋格象征）的对立。一眼就可看出，贝多芬在歌唱性部分规定了力度记号和文字指示，在赋格部分力度指示很少并几乎没有弹奏要求说明。

一开始，在宣叙调之前有三小节器乐引子（当然，这是因为作曲家希望在戏剧性的情景中令人联想到人声，把声乐的短语转变成器乐化音乐）。紧接宣叙调之后紧跟着一个一小节半的器乐引子加在贝多芬称之为“悲歌”[*Klagender Gesang*]的段落之前。悲歌主题建立于第一乐章开始时的几个音，这个永恒音乐真理的警句此时卸去了它的节奏外形，如今完全是长度划一的音符，只强调旋律。然而在它最后的凯旋般的终止式处，被下行滑入的 G 小调打断，“悲歌”重新进入时加上“筋疲力尽、哭泣”[*Ermattet, Klagend*]的指示。现在，旋律加上某种装饰，把快速、
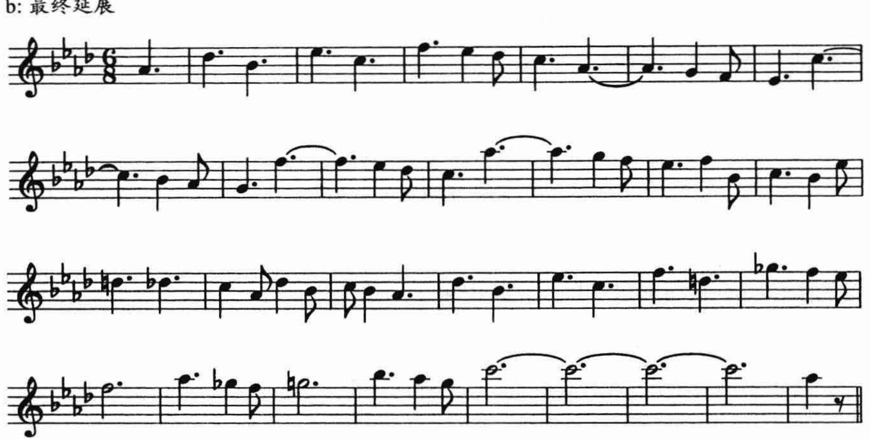
611 感叹的音符放在非强拍上。[15] “悲歌”的旋律与它首次陈述时的长度相同，但现在有一段导入快板赋格的延伸过渡。过渡段始于赋格主题的反向，不用各种不同的赋格手法来结束，而是让赋格主题欣喜若狂地延展（参见谱例XXⅧ—7），用主调方式处理成无止境的延伸，每一个终止式都成了下一个乐句的开始。

谱例XXⅧ—7：L. 贝多芬《A♭大调钢琴奏鸣曲》，Op. 110， 第四乐章





b: 最终延展



从这些简要的论述中可以看到 Op. 109 和 Op. 110 如何不同和怎样互补，最后三部奏鸣曲之间的联系这么强调也不过分：它们似乎追求的是同一个表现目标，通过变奏曲、赋格和奏鸣曲的形式以及利用同样的工具——钢琴来实现。

完成 Op. 110 后不久，贝多芬结束了《C 小调钢琴奏鸣曲》（Op. 111）的写作。这部作为人性记录的杰作之高度境界被无数次提及，它享有盛誉也是当之无

---

15. 贝多芬或许说过，《“田园”交响曲》“情感表达多于情景描绘”，但从这句话我们应该看出是有点玩弄文字游戏。这里可以提出这样的问题，贝多芬是否更多是要表达悲伤之情，还是要用音乐来捕捉哭泣声之间的喘息印象。如果要他用画面来表示“哭泣”，会比他在这里写的更有效吗？

愧。也必须承认的是，凡是一位伟大作曲家的绝唱，总是会戴上某种光环。在这首奏鸣曲中，一开始就很醒目的是，第一乐章相对比较传统。在经过了 Op. 109 和 Op. 110 之后，Op. 111 的音乐展示显得直截了当：以一段缓慢的引子导入的单主题呈示部，一段简短甚至有点马虎的发展部，规则的再现部和篇幅很短效果很好的尾声。第二乐章亦即末乐章是一首主题与变奏。评论界都谈论过贝多芬在最后乐章运用颤音，这里，与 Op. 109 的末乐章一样，他比其他任何作品都要蓄意发挥变奏手法的表现力。然而这些变奏与 Op. 109 的变奏完全不同。在 Op. 109 中我们可以说，变奏与主题的关系，就如一个圆圈的圆周上各个点与中心点的关系，虽然互相汇流在一起，每个变奏又各自为政，是分割开来的。换言之，可以想象贝多芬在这组变奏中插入若干别的变奏，只要最后一个变奏保持原貌。然而，Op. 111 中的变奏理念转变成线性运动方式，其中一个乐思不可避免地引向另一个乐思，减缩音符长度是前进的力量，这一进程从头就开始，不断增加运动感（从速度就可感知）一直达到运动变得完全静止，就像一个旋转的陀螺“休眠”。 612

贝多芬最后一部杰出的钢琴作品是《迪亚贝利圆舞曲主题变奏曲》（Op. 120）。这部作品占据了他好几年的时间，因为他提笔写作又再次搁下，最后的定稿完美呈现出一种变奏曲的极致形式。有多少研究这部作品的评论家和分析家，就有多少关于这部变奏曲结构的理论。指出的不外乎两点：要么听者的结构感知力不是贝多芬艺术目标的主要部分，要么没有达到这一目标。人们获得的印象不是像 Op. 111 那样不可阻挡地推向最终的高潮，虽然将近结尾时高潮总是会来到。

这部作品的起因是一则著名故事的依据：校对员 / 作曲家、后转为出版商的安东 · 迪亚贝利（1781—1858）想通过一套根据他的一首小圆舞曲写的一系列变奏曲扬名，但他自己不打算写变奏。最后用此标题发表的作品，印证了他的想法，也证明了他在那一爱国主义时代捕捉时机，引起公众注意的能力。作品的标题改成了“祖国艺术家联合会。根据一个给出的主题为钢琴而作的变奏曲，由众多维也纳和奥地利的作曲家和演奏大师们作曲”。乐曲出版时分成两个部分：第一部分是贝多芬写的变奏，第二部分是艺术家联合会写的五十首变奏（还有两首未收入在内）。参与这一合作项目的作曲家：从著名的胡梅尔、李斯特和舒伯特，名气次之的车尔尼、E.A. 福斯特、格利内克、莫舍勒斯、塞赫特［Sechter］，到完全不知名的，如查佩克［Czapek］、胡格尔曼［Huglmann］、帕尼［Panny］

613 和冯 · 萨莱伊［von Szàlay］以及更多人。“W. A.”莫扎特，伟大作曲家的儿子[16]提供了两段变奏，其中的一首收入此集中，贝多芬的学生鲁道夫大公写了一首赋格。这一集变奏曲中包括李斯特的处女作和埃马努埃尔 · 福斯特的封笔之作。五十首变奏曲由迪亚贝利的主题开头，车尔尼长大的尾声结束。

尽管贝多芬称迪亚贝利的小曲是“修鞋匠的补丁”，他仍揭示了它蕴含的丰富可能性，如上所述，参加集体创作的想法显然会令贝多芬反感。他从不把自己看成是这个音乐家群体中的一员，拒绝参加不足为奇。对这一主题产生兴趣只能用这一点来解释，那就是主题会对他有所束缚，但能够显示出他比维也纳其他所有作曲家写作变奏曲的能力要高出一筹。为此他会使迪亚贝利名留青史则并不重要。

大提琴奏鸣曲和歌曲

除了弦乐四重奏，值得提及的家庭音乐的唯一其他例子只有两首《大提琴与钢琴奏鸣曲》（Op. 102）和《声乐套曲》（Op. 98）。创作日期标以 1815 年的大提琴奏鸣曲属于最早的作品，其中贝多芬对于对位写作的偏爱是典型的晚期风格，表现在正规赋格曲的写作。声乐套曲《致远方的爱人》（Op. 98），作于 1816 年。尽管歌曲创作贯穿他的一生，尽管有些歌曲很有吸引力，大部分几乎难以超越海顿、莫扎特的歌曲。然而《致远方的爱人》是一个划时代的开端：其实我们并不知道他写作这部套曲的动因，但这些歌曲对作曲家来说有其独特的内心辛酸和明显的个人意义。诗歌也许是专为贝多芬写的，它们是第一部用十九世纪艺术歌曲观念写的声乐套曲。贝多芬的范例对舒曼的影响也许比对舒伯特的影响要大。贝多芬在套曲结束时回归最初旋律材料的手法两次被舒曼运用。在《致远方的爱人》中，每首歌曲由一个转调段落形成与下一首歌曲的关联，

---

16. 弗朗茨 · 克萨维尔 · 沃尔夫冈［Franz Xaver Wolfgang］，莫扎特的幼子，生于 1791 年 7 月 26 日，1844 年去世。他是位职业音乐家，一生主要从事教学和钢琴演奏，也写过一些小曲。因其父沃尔夫冈 · 阿马迪马斯 · 莫扎特的声誉而著名。

但这种技法并未再被运用。

弦乐四重奏

最后五首弦乐四重奏占据了贝多芬四年的光阴（1822—1826 年），但实际花 614
费的时间是两年：

Op. 127, E♭大调 —— 1822 年。可能作于 1824 年 5 月至 1825 年 2 月
Op. 132, A 小调 ——完成于 1825 年 7 月稍晚时期
Op. 130, B♭大调 ——完成于 1825 年 11 月
Op. 131, C♯小调 ——完成于 1826 年 7 月
Op. 135, F 大调 ——完成于 1826 年 10 月初
Op. 130, B♭大调 ——替换终曲——完成于 1826 年 11 月

早些年，贝多芬习惯于同时写作几部大型作品，轻松自如地从一部转到另一部。在写作这几部弦乐四重奏期间仅作有几首并不重要的小型卡农和小品。而且这五首四重奏是他精湛写作技巧的终极体现。《庄严弥撒曲》和《第九交响曲》的心灵体验对他来说已成过去，完成供替换用的 Op. 130 的终曲离他最后一场大病来袭仅几天时间。

写完《C 小调钢琴奏鸣曲》（Op. 111）之后，贝多芬对友人卡尔 · 霍尔茨说："无论从哪方面看，钢琴都是一件不能令人满意的乐器"。在弦乐四重奏中他发现了自己的理想：可以像人声一样歌唱，任何速度和音区都可保持连音 [*legato*] 线条；可以提供跨越全部音域的密集织体（相比较，当双手在钢琴上拉开距离时，中间音域像是空的）；可以获得同质均匀的音响效果，然而又具有特定的出人意料的色彩效果；四重奏在让人倾诉衷肠的同时，也可以使演奏者和聆听者之间形成最深层的交流。

有三首四重奏（Opp. 127、132、130）缘于俄国伽利金亲王的委托。1822 年他约请贝多芬写"一首、二首或三首新的弦乐四重奏"。三首全部完成于 1825 年。

它们之间有相似之处，但差异巨大。最显著的是总体安排，Op. 127 有四个乐章；Op. 123 有五个乐章，在慢乐章与终曲之间插入“进行曲风格”[*Alla marcia*]乐章，它以一段起到向末乐章过渡作用的宣叙调结束；Op. 130 包含六个乐章的庞大的独创性，是在传统四乐章中加进另一个慢乐章和一个德国舞曲乐章。三首弦乐四重奏中，每一首的第一乐章都用了节奏更迭的技法，以创造一种速度缓慢的、诗节式的甚至是玄奥的警句，与比较单纯的民歌风格和一往无前快速推进的音乐材料之间形成对比。每一首四重奏中都有一处让乐章之间对比被惊人地夸大：Op. 127 的第二乐章与第三乐章之间；Op. 132 的第三乐章与第四乐章之间；Op. 130 的第五乐章与第六乐章之间。每一首四重奏中情感深沉的慢乐章都不经历过渡就接之以完全不同的音乐材料。由此我们想到，当年的贝多芬是如何对待被他的即兴演奏打动的听众，他会双臂突然落在琴键上、强奏以及昂首阔步地离开。这几首四重奏显示的另一特点是倾向于“尽可能朴实无华地打动普通人”。[17] 能证实这一点的是，常常运用歌曲因素（民歌或歌剧）和歌曲风格的旋律，并与文字注明的标题、速度指示以及概括的演奏要求相配合，以达到传递音乐感受本质的目的。

615

《E♭大调弦乐四重奏》（Op. 127）一直被认为是晚期弦乐四重奏中最容易理解的一首，主要是因为前两乐章的主题材料富于歌唱性和宁静安详，第三乐章和第四乐章则充满活力、直接坦率。特别是，不仅主题和变奏提供了丰富多样的独特音乐感受，而且四重奏本身写作之丰富多彩，是贝多芬同一时期的任何作品无可比拟的。

《A 小调弦乐四重奏》（Op. 132）以慢速陈述 G♯、A、F♮、E 这几个音开始。这样的音排列似乎是贝多芬在这几首四重奏中考虑得很多的，分析家们甚至认为最后几首弦乐四重奏的创作目的就是对这些音程的探究。开始部分的效果通篇都能感觉到，尽管引子自身没有再次出现。因为“格言”[motto] 的因素用作第一主题的对位，也是尾声中强烈终结的一个组成部分，使旧的音乐材料闪现新的光芒。

接下来的德国舞曲风格乐章的三声中部是一首兰德勒舞曲，因其节拍的第

---

17. Joseph Kerman, *Beethoven Quartets*（New York, 1967）, p. 194.

一拍休止而引人注目，其后是一首最为奇特而且十分著名的、具有贝多芬特征的乐章，标题为 ***Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit，in der lydischen Tonart***［病愈后感谢上帝的感恩赞歌，用利底亚调式写成］。在这一乐章中，带有模拟性插段的缓慢、众赞歌风格主题之后，接之以一个 D 大调的段落，速度稍快，上端有标题 **Neue Kraft fühlend**［感受到新的力量］。然后每一个段落都有变化，最终以众赞歌第一乐句的复调处理结束。这是音乐用文字无法做到的方式把心灵相通的演奏家和听众带入欣喜激动境界能力的罕见例证之一。

616

《B$^\flat$大调弦乐四重奏》（Op. 130）在某种程度上最为奇特。表面上它像一首六乐章的小夜曲或嬉游曲，而内涵完全脱离了“娱乐”音乐的概念。也许后两个乐章最值得一提。贝多芬说，慢乐章卡瓦蒂那［*Cavatina*］是“含着悲痛的泪水写成，在他自己的乐曲中，没有一首如此令他深深感动”。[18] 原先，这一慢乐章之后续之以一个大型赋格乐章，对于演奏者和听众来说，它当年是、如今仍然是十分困难的。最终贝多芬被说服，将它分离出来，单独作为“大赋格”［*Grosse Fuga*］出版。另外写了新的终乐章替换它，结果新写的终乐章是贝多芬的绝笔之作。

余下的两首弦乐四重奏 Op. 131（C$^\sharp$小调）和 Op. 135（F 大调）之间差异极大，好像是出自不同作曲家之手。Op. 131 离开古典模式很远，包含七个乐章，各乐章之间不作停顿，直接进入下一乐章。出版商朔特要求有一些新颖的东西，用贝多芬交出乐谱时的话：这是一首“拼缀作品”，并解释说：其中所有音乐材料都是新的，以前没有用过的。与其他四重奏相比较，它的确是一个拼缀物，但简短的第三乐章起过渡作用，第六乐章像一段引子。当然，贝多芬如果没有加上数字编号，我们就不可能把它们看作是独立的乐章（可比较 Op. 132）。从调性安排上看，第一乐章和末乐章建立在主调上，中间的几个乐章形成走向终结的和声连续进程。这首“拼缀作品”也包含赋格、奏鸣曲、主题与变奏的织体与结构，以及超过二十次速度变化的指示记号，还不算上渐慢［*ritard*］和原速［*a tempo*］记号。尽管如此，贝多芬明显地要求音乐强烈向前流动：每个乐章与下一乐章都有将它们分割开来的指示记号和节拍记号，但在其他方面
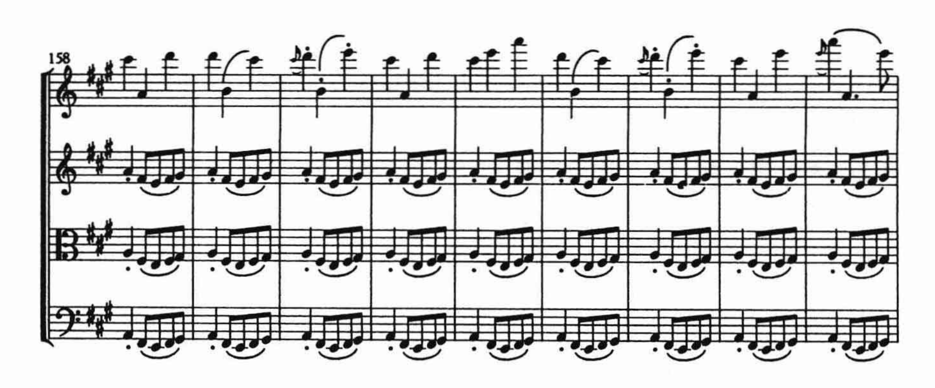
---

18. Cited in Thayer-Forbes, *op.cit.*, p. 975.

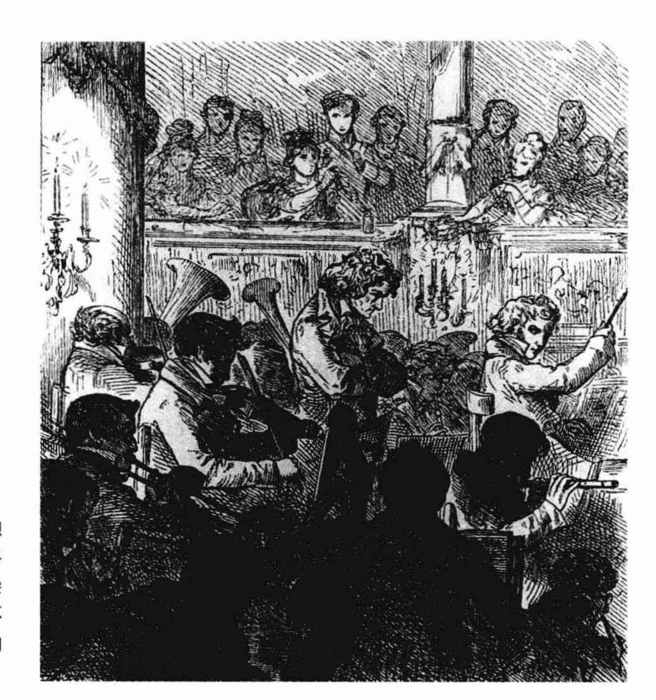
各不相同的这些乐章之间总是有一层潜伏的主题联系。在此十分明显，贝多芬又一次用音乐语言探索自由与规则之间关系的永恒悖论。即使粗略地审视，貌似有着严格的控制，实际是贝多芬最具幻想性、想象力和最无拘无束的一首弦乐四重奏。

另一方面，Op. 135 如果不是贝多芬的晚期语汇十分明显，就像是时间上倒退了一步。采用奏鸣曲式写成的第一乐章简洁得出乎意料，令人想起钢琴奏鸣曲 Op. 78 和 Op. 109。乐器之间互相交流的关系（包含短小不变动机的互换）完全不像贝多芬前些年的笔调，明显更像他较早的十八世纪的作品。谐谑曲含有上世纪的因素较少，它复杂的节奏，时不时出现刺耳的不协和音，成功地发展

617 和超越了海顿表现幽默风趣的手法（参见第 487 页）。谱例 XXVIII—8 展示了此乐章片断，第一小提琴上的大音程及跨弦演奏将海顿的滑稽可爱转变成某种讥讽嘲笑。下方三个声部齐奏音型用很强的力度重复三十二次，然后重复十五次力度逐渐减弱，这种预示了简约主义的写作手法对于演奏者来说甚至比听众更为费力。在这首堪称最为粗鲁的谐谑曲之后是充分运用了对比性挚爱手法写成的慢速主题与变奏乐章，用贝多芬的话讲，是把它构想成一首“安息或平安之歌”。最后一个乐章混合了幽默与严肃，加上标题 *Die schwer gefasste Entschluss* [不容易做出的决定]。开始时有一音乐警句：*Muss es sein? Es muss sein* [必须如此吗？必须如此]。也许我们不会知道不容易做出的决定是什么，但是能够从他最后完成的、多乐章的 Op. 135 中看到贝多芬坚持探索另一条新路的迹象。

谱例 XXVIII—8：L. 贝多芬《F 大调弦乐四重奏》，Op. 135，第二乐章





这个画面所表现出的艺术想象力多有滑稽之嫌——贝多芬站在指挥家后面的一堆杂乱的乐器中间，指挥者看不见演奏者——因为第九交响曲的主题没有那么煽情。

《第九交响曲》

《D 大调第九交响曲》(Op. 125)是贝多芬最后一部交响曲。如果他还活着会写得更多，因为我们知道，他最后的岁月一直都在酝酿写作几部交响曲、几部歌剧和一部安魂曲。我们无法想象这些作品会有怎样的发展，因为在晚期弦乐四重奏中，他已经走上了这样的道路：倾诉衷肠、更加知性和一切都要悦耳动听，每一部作品都蓄意要有各自的个性。《第九交响曲》可能是用一个独一无二的解决方式去对付一个独一无二的问题，丝毫没有决定论可言。换句话说，它的外形，它的主题材料，它运用合唱等等，除了其自身的力量与其他都无关，贝多芬可以另写一部《第九交响曲》在各方面都与他已写的这部《第九交响曲》完全不同。我们可以相信贝多芬的《第十交响曲》(如果他写了) 又会是另一番景象。 618

《第九交响曲》可能基于贝多芬决心表现用博爱之心紧紧拥抱全人类，采用一种理想主义的歌词去传达这明确无误的寓意，并且用人声来体现它：甚至可以说，

舞台上的合唱队和管弦乐队就是寓意本身。贝多芬打破传统的障碍，毅然承担了证明把歌词和人声引入一种体裁的正确性，历史上这是器乐音乐体裁，是贝多芬自己把它从剧院提升到大教堂，从世俗的提升到半神圣的，从物质的提升到精神的。

第一乐章（*ACM* 73）对十九世纪产生了持久的影响，它为布鲁克纳乃至马勒照亮了路径。此前，贝多芬的全部交响曲快板乐章的开始都采用一种陈述方式——旋律、节奏、和声进行，让人可以把握住的音乐实体。《第九交响曲》不是以陈述开始，而是提出问题，因为它起头的音响既不可界定为节奏，也不能界定为调性或者旋律。但是从一片音响中浮现出的旋律片断，最终（第17—20小节）融合成一种话语，让其他的都哑口无言。根据经验我们知道，贝多芬照例几乎总是在开头几小节就提出他奏鸣曲辩证逻辑的对立因素，但是，这里不可思议地找到了另外的方法去展示根本的对立：把处于变化的状态与不变而存在的事物对立起来，前者可以称为“生成的过程”[a process of becoming]（第1—16小节），后者可以叫做“存在的声明”[a statement of being]（第17—20小节）。不仅《第九交响曲》的开始与此前所有交响曲的起始处差异极大，而且接下来还倡导了一些新的呈示部写作方法，听众认可这种新手法，认为它们是必然的和完满的。从第20小节起，看上去像是强终止式的扩展，延伸到一个很有意思的片断：突出那不勒斯和弦的音响效果，然后再进入属调（第24—25小节）。一个不完全终止式（第34—35小节）之后，自第35小节起，贝多芬在主调上返回乐章一开始的音乐材料。如今“生成的过程”引入下属调，“存在的声明”有很大变化，它结束在和弦的三音D，而不是B♭音之上。低声部有很强的旋律线，从D、E♮、F、F♯、G、G♯进行至A上的一个较长的余下部分（第63—67小节），这一部分带有鲜明的旋律。反复时（第68—72小节）没有回归D小调，而是进入B♭大调上一个长篇幅的、复杂的和变化很大的第二主题群（第74—159小节）。中间部分（第162—300小节）的开始与乐章起始时完全一样，直至第170小节F♯音改变了调性之时；在G小调上，贝多芬用分解和弦下行进行，展现出有很大变化的形象，突然被四小节音响洪亮的号角声打断，接之以六小节（第192—197小节）新的、而且明显是被延伸出的旋律。在第198小节，“存在的声明”进一步变化了八小节，使之更富于旋律性和主题进行转调。进行中断之处精确

619

地与前面相同，通过同样两种因素：“打断”的号角声和被延伸出的旋律。两个进行过程标有相似的指示“渐慢”［*ritard*］和“原速”［*a tampo*］；因此不妨把它看成是顺利进行到再现部的一个音乐过程，包含要朝着某一特定方向而做的两次努力，这两次努力皆受挫于第一主题群和第二主题群材料的继续发展。

变化的再现部是贝多芬风格的标志。海顿和莫扎特往往是逐步向再现部推进，抵达时给人一种释放和从容的感觉，一成不变地重复之前的音乐，仅仅在它的延伸部分才有所改变。贝多芬从一开始就立即变化，用进一步强调的手法，增强了再现部的动力（参见《第一钢琴奏鸣曲》Op. 2, No. 1, *ACM* 69）。在《第九交响曲》中，贝多芬将他再现部的审美标准推到想象力的极致，采用主音大和弦第一转位，创造了一种名副其实的地狱情景，让《“英雄”交响曲》发展部的中心段落显得简直像儿戏。[19] 而且，它出现的那一时刻，贝多芬让我们听到的 620 不仅是再现部开头的反复，并且把发展部的因素也吸收进来，在起始时是 B$^\flat$ 大调，引入 F$^\sharp$ 音（第 170 小节）之处，现在被挤塞进了第 313—314 小节，第一主题群应该是两次呈示，此时，在巨大的压力之下，被减缩成一次呈示。第一主题群的“生成的过程”部分，现在被压缩了两小节，“存在的声明”现在由于为之加上了反向进行对位，被延展成分割开的一个个组成部分。因此，第 317

---

19. 先前曾有过两次，大和弦的第一转位以类似的力量与配器得以展示。这两次都出现于莫扎特《唐 · 乔万尼》，第一次是序曲的第二个和弦，第二次类似的音乐在雕像出现时，和弦再次配成 6^{6}_{3}。贝多芬再现部洪亮音响的力量，令人想起弥尔顿在《失乐园》中对撒旦堕落的描述：

    全能的神把他
    倒栽葱，全身火焰，从净火天上
    摔下去，这个敢于向全能全力者
    挑战的神魔迅速坠下，一直落到
    无底的地狱深渊，被禁锢在
    金刚不坏的镣铐和永不熄灭的刑火中。［朱维之译，上海译文出版社，1984 年，第 5 页］

    ［附原文］：
    Him the Almighty Power
    Hurled headlong flaming from th' Ethereal skie,
    With hideous ruine and combustion down
    To bottomless perdition, there to dwell
    In Adamantine Chains and penal Fire,
    Who durst defie th' Omnipotent to Arms.

和 318 小节，第 321 和 322 小节是被插入的小节。原先第 24—27 小节（到再现部是第 326—329 小节）过渡段的手法转变成第二主题群，因为贝多芬写了一个三声部下行模进以舒缓紧张度，这种紧张度在整个奏鸣曲结构历史上也许是最具张力和最令人心灵震撼的再现部。

再现部的余下部分（即第二主题群）继续如常进行，没有太多改变，始于第 427 小节的尾声，用形式变化甚大的“存在的声明”衬托着弦乐组中间声部的震音，它曾是“生成的过程”的伴奏。重复了四次之后减缩成一个片断，消失在反向进行和交叉节奏的漩涡之中。大调性的和取自“存在的声明”动机交织成的对位织体一闪即逝，紧跟其后的是蹒跚的渐慢［*ritardandi*］，接着是这一乐章开始之后的第二个最著名的特征：出现新材料。建立在四度音程每个半音都填满的固定低音之上，“存在的声明”的第一个音程，一支慢速的、进行曲风格、配上附点节奏的曲调，无疑会唤起葬礼进行曲的想象。对贝多芬的公众来说，犹如对马勒的公众，军乐和葬礼盛大壮观的行进队伍是一种常见的经历，这种经历大大超过二十世纪的听众。这里，不仅节奏，而且下行三级音到达主和弦和配器手法都让这一结束是不可更改的定局。第 531 小节（***ff***）出现挫折感强烈的有力音乐象征，此时导音 C♯被强行降到 C♮。乐章最后的陈述清楚地表明，奏鸣曲辩证逻辑没有确立命题和反题。没有合题，没有解决。由于没有解决，也就没有逻辑上的肯定。一切斗争都是徒然，因为最后几个音只是重复乐章的开头，开始时“生成的过程”已经消失，原来是怎样，现在同样如此。

621　对比的规律要求在沉重肃杀的第一乐章之后接之以谐谑曲，这是一首很有效果的大型赋格段，充满力量的灵巧轻快——恰似戴上丝绒手套的铁掌。

慢乐章是一首双主题变奏曲，与第一乐章一样变动于 B♭与 D 之间。这里 B♭是主调，主题的第二部分在 D 大调上，也许在贝多芬象征手法中最有意义的是最后一段变奏，其中第一小提琴演奏的花唱式旋律，与《庄严弥撒曲》中“降福经”［*Benedictus*］的小提琴独奏以及 Op. 109 的第一变奏密切相关，它表现的是心灵的狂喜和完全陶醉于精神世界。这段音乐比其他音乐更接近天使，据说他的面容严肃，步履缓慢，在喜乐和庄重中赞美上帝的平安。

我们或许希望慢乐章的状态永远继续下去，但贝多芬用一个强有力的和弦 D、F、A、B♭粉碎了平安。这个和弦宣告了《第九交响曲》合唱终曲的开场白段落，

这是一个让听众对人声的运用有所心理准备的段落。贝多芬完成这一任务是通过（1）用力度突出不协和音响，（2）无词的器乐宣叙调以及（3）引用前面的三个乐章的音乐。在引用之后(第77小节)贝多芬引出了著名的“欢乐颂”主题的开头，至此为止完全没有伴奏的宣叙调，因管弦乐的参与得到支持。接着是全体乐队演奏的主题呈示,从大提琴和低音提琴声部开始（第92小节）逐渐被全体乐队承接。对于听众来说，这是一个重要的象征。此前我们已经看到贝多芬运用过，例如在《“英雄”交响曲》第一乐章的尾声。一切都应该是顺畅的，但是这一进程被最响亮的不协和音（第208小节）打断，男中音独唱解释了为何如此。他说（用贝多芬自己的话坦率地讲）：“啊朋友，不要这样的声音，让我们奏起更高兴、更欢乐的音乐”。独唱家们和合唱队（无需邀请和不问缘由）都加入其中。

事态的发展决定了《第九交响曲》的最后几页应该是在宏大壮丽的公众音乐领域发出的最后心声，而且这一陈述是一种证词。他最后的话语表达了人类理性的信念——有足够理性的人类以世界大同之理想表达感恩。

《庄严弥撒曲》

《第九交响曲》之前的《庄严弥撒曲》没有这样的结束语。贝多芬承担写作《庄严弥撒曲》(或称《D大调弥撒曲》，Op. 123）是要祝贺长期师从于他、他喜欢的学生和艺术赞助人、鲁道夫大公晋升奥尔姆兹［Olmütz］大主教。1819年 622 6月发布了贝多芬有幸接受委任写作庆典乐曲的消息，尽管申德勒告诉我们也许在1818年的年中公众已经知道此事。在公布这一消息的那个月，贝多芬写了一封长信祝贺他的学生，信中写道：

> 到那一天,在为你的皇帝殿下正式举行仪式期间,将上演我写的一部大弥撒,那将是我一生中最荣耀的一天；上帝会启迪我,让我微不足道的才能为那隆重的日子增辉。[20]

---

20. *Beethoven Letters*, p. 948.

可能贝多芬在写信之前已在考虑并构思这部弥撒曲，由于庆典的日期安排在1820年3月，写作时间仅有九个月。从事前已经着手写作来看，似乎时间十分充裕，事实上，直到1823年方才最终完成。1819年的年中，贝多芬全部精力都花在努力使侄儿卡尔摆脱他母亲的影响，他想写作时，才刚刚从一个创作枯绝的阶段走出来，到完成这部作品之时，他走笔如飞，只有在十九世纪初才有那样才思如涌的状况。在写作《庄严弥撒曲》期间，他前所未有地全身心地投入。申德勒详细叙述了他记住的1819年8月的一件事：

> 下午四点。我们一进来就被告知贝多芬的两个女仆那天早上都走了，昨天午夜之后发生了一场大吵大闹，惊扰了屋里所有的人。因为等待的时间太久，两个女仆去睡觉，她们准备的食物已不能食用。从一间起居室关闭着的门后，我们可以听到大师正在写作"信经"中的赋格，他唱着，叫嚷着，跺着他的脚。当我们听够了这种毛骨悚然的工作情况，正准备离开时，门打开了，贝多芬站在我们面前，他的面容扭曲到了令人惊恐的程度，看上去好像刚才是与他永久的敌人、擅长对位作曲家们的大队人马作生死搏斗。他的话先是语无伦次，似乎无意中被听到觉得尴尬。很快他就讲起这一天的事情，带着明显的自我控制说道："多么乱七八糟！所有的人都走了，从昨天中午以来我什么也没有吃过"。我努力让他平静下来，帮他梳洗一番，同伴急忙到公众澡堂的餐馆为这位挨饿的大师订些饭菜。他在吃饭的时候，向我们抱怨他家里的情况。但情况就是我描述的那样，无法解决。没有任何一部伟大的艺术作品是像《庄严弥撒曲》那样，在如此糟糕的情况下创作出来的。[21]

贝多芬为这部弥撒曲做的准备 是研究非比寻常的全面和专注。毫无疑问，在他创
623 作这部作品的众多复杂理缘由中，其中之一是进一步保证他名垂青史的渴求：换句话说，像巴赫的《赋格的艺术》和莫扎特的《安魂曲》一样，这部作品应该要体现他艺术的登峰造极，也应该是他作为一位作曲家的重生，并驳斥了那些他已智穷才尽和精疲力竭的说法。

---

21. Anton Schindler, *Beethoven as I Knew him*, Ed. Donald McArdle (London, 1966), p. 229.

《庄严弥撒曲》明显是弥撒曲悠久写作传统的后裔，然而它极具独创性，并摆脱了他同代人传统的艺术处理方式。在一句接一句处理歌词的同时，传统自成起讫的段落次序（在海顿和莫扎特的“分曲”弥撒中十分典型）被处理成返回到更早的高度统一的弥撒曲创作原则，例如“慈悲经”[*Kyrie*]的第4—7小节具有萌芽的功能，在乐曲的发展过程中，以各种不同的面貌出现。贝多芬对帕莱斯特里那弥撒曲的研究也许有助于他节拍的自由运用，“慈悲经”最初的一个和弦就可证明。通观全曲（以及晚期弦乐四重奏）读者往往能感觉到，贝多芬常规性的小节线运用紧扣音乐的韵律。有人指出过“慈悲经”一开始的常见的节奏处理是 c ♩. ♩♩♩ (Ky-ri-e)，贝多芬把同样节奏处理得更加弱化和更加流畅 c ‒ ♩♩. ♩♩♩ (Ky - ri - e)。[22] 他多次把重音节放在弱拍上，明显是要强调词的智识与意义蕴含，减弱规则节奏自然的律动作用。贝多芬表现词，犹如他的同代人所为，一有机会就注入严肃的艺术目标。例如，在“信经”[*Credo*]，“et sepultus est”[然后被埋葬]一句后，它避免期待中的“et resurrexit”[复活]的表情效果，通过“et”[和]分割开来，然后把“resurrexit tertia die secundum scripturas”[圣经中说他三天后复活]写成无伴奏合唱。由此把我们期待的欢乐的音乐一直延迟到“ascendit in coelis”[升入天堂]。这是我们期待的用新颖的、也许是更欣慰的方式最终得以完满实现之处。

贝多芬遵循他那一时代的传统，把歌词的某些部分写成赋格。“信经”中的“et in vitam venturi saeculi，amen”，和“荣耀经”[*Gloria*]中的“in Gloria Dei patris，amen”都是赋格。两者都证明了作曲家完全掌握了十八世纪的写作技术，因为他是极少有的、能使赋格成为表达人类最为高尚感情的作曲家之一。

《庄严弥撒曲》和《第九交响曲》是两部确实可以在教堂也可以在音乐厅演出的作品，它们似乎是互补，然而许多评论家都指出《庄严弥撒曲》并非真正归于教堂，《第九交响曲》居然能将世俗形式从音乐厅音乐转化成一种宗教虔敬感悟的体验。两者都不可能设想会更有力地表达信仰：《第九交响曲》让我们得到了一份人道主义的文献，其中记载着英雄气概、斗争和沉思，导致力量和热情洋溢的终结——文明的理性活动的结局；在《庄严弥撒曲》中，恳请上帝的慈 624

22. Warren Kirkendale, “ New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa Solemnis*”, *The Musical Quarterly*, LVI, No.4, Oct, 1970.

悲恩惠，离开了人的体验而是像神一样美丽。尽管贝多芬努力挣脱枷锁和不拘泥于常规，但还不能大声疾呼。在这方面也许足以证明他仍是十八世纪的人而不属于十九世纪。数千年的信念，在贝多芬天平上的分量并不如展现真理的力量那么重。他对神圣的与世俗的欢乐之间区别的观念，以及在音乐中的体现，超出普通人之所及，然而仍然带有怀疑的色彩，他的《庄严弥撒曲》的结尾并非一种肯定。

在法国人侵占维也纳之时，贝多芬对他们的将领说："如果我，一个作曲家，对于战略部署懂得与对位法一样多，我会立即把你赶走"。[23] 作为一位作曲家，对于音乐的渊博知识使他能够拓展他所触及的作曲体裁的性质和局限，然而他拒绝毫无批判地追随时代潮流。他全部作品都能感觉到一种秩序，其中个别的部分服从于他想要创造的最终结果，这一最终结果并不单纯是一种舒缓自如，几乎总有严肃的意义和力量。他对罗西尼、韦伯和施波尔的评价，均出自于他把自己看作是一个交响曲和弥撒曲的严肃作曲家。从而，罗西尼应该坚守喜歌剧，韦伯只应写作歌剧，并且不要太多修饰，施波尔的旋律风格过于半音化。这些犀利尖刻的断语精确无误地表明了贝多芬的效忠所在，他劝告那些"二流作曲家"不要涉足他的领地：对他来说，对位规则，我们称之为结构或形式的各部分协调关系以及中心调性强大的内聚力，是他整个一生都在运用的工具。

贝多芬青壮年时期的生活经历了法国大革命的理想，亲眼目睹了中产阶级的崇高理想被日益极端的煽风点火的人破坏，混乱后继之而来的独裁统治，继独裁之后是波旁王朝的复辟企图让整个欧洲时钟倒退。尽管这样的经历会使许多人愤世嫉俗，贝多芬相信通过理性的作用，人类还是有自我振奋的力量，并坚持不懈地宣扬这一信仰。

---

23. Cited in Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 466.

第九部分



十九世纪初
作品中的十八世纪遗产

第二十九章 革命后社会与艺术的变化

十九世纪头二十年见证了英国对工业技术限制的终结，工业化随之传遍整 627 个西方世界。起初传到比利时和法国东北部，逐渐传到德国和美国。城市的兴盛、制造好的产品运送到港口和市场的迫切需要，推动了铁路、水路运输日益扩大的网络。它不仅使货物和人员的流动便捷，也促进了思想的传播。

拿破仑政权及其后果

拿破仑指挥的征服战争迅猛地改变了欧洲的面貌和民众的态度。他执政的时期没有一天停止过战争：从当选为第一执政官的1799年之前，经过1804年公开称帝，至1815年兵败滑铁卢，后被流放到偏僻的圣赫勒拿岛并在那里去世。非常明显，他计划要建立一个拿破仑王朝，把他的家人和朋友立为欧洲几个重要的国君。在拿破仑不断重构欧洲版图之际，没有一个国王感到自己的地位是安全稳固的。在这样的威胁面前，许多君主答应他们的臣民，等度过了“非常时期”，就将实施一个有宪法的政治体制。不过履行这一承诺的为数不多。当拿破仑公然自称为皇帝并建立世袭的王权，旨在使自己名垂青史和让他的政权形式流传下去之时，众多革命和共和的理想已经被他自己一扫而光。法国波旁王朝复辟，抛弃立宪体制的承诺，各方协力扼制民族主义以及罗马天主教势力的复苏，无不显示出对于恢复旧有价值观和旧有社会秩序的广泛而根深蒂固的要 628 求，那些价值观和社会秩序回想起来曾经如此的稳定和牢固。



在让-多米尼克·安格尔（Jean-Dominique Ingres）于1800年画的这幅肖像中，拿破仑皇帝举行盛大的正式加冕仪式。（巴黎军事博物馆翻拍制作）

正是在德国、奥地利和意大利民族主义倾向对现状构成了最大的威胁。比利时、波西米亚、匈牙利和意大利的独立运动，以及要求德国统一的民众运动的影响，危及德语区诸国难以继续拼凑在一起。紧接其后，后拿破仑时代短暂的开明思想被迅速扼杀，1819年的卡尔斯巴德敕令［Carlsbad Decrees］恢复旧有的检查制度和压制政治思想开明的民族主义学生联盟［*Burschenschaften*］，都为这一时代打上了反动印记。

艺术中的折中主义

十九世纪头二十年间，在法国政治生活中的开明宽容与极端保守主义之间不断此消彼长的特点在欧洲其他国家也很典型。然而固有的种种社会矛盾远远超出政治领域，日益复杂的社会症候明显地体现在"美艺术"［fine arts，指绘画、雕塑、建筑、诗歌、音乐等］的多样化风格之中，也表露于装饰艺术或实用艺术。在最后提到的领域中我们也许可以发现这种折中主义趣味的最好例子。例如，除了用罗马

629

艺术品作为对古典风格持久不变热爱的例证以及十八世纪兴起对哥特风格的兴趣之外，现在有中国影响的复活［中国装饰风格，*chinoiserie*，尤其指十八世纪欧洲家具、织物、陶器上的中国装饰风格——译注］一百五十年间冲击欧洲的第三次浪潮，渐渐融入一种令人联想到远东的综合风格，它由中国、日本、印度因素混合而成。还有埃及风格，其流行之时正好与拿破仑埃及战役的时间吻合，从埃及艺术中汲取主题（埃及考古学的学术性就是从此时开始，可以与十八世纪中叶罗马考古发掘对艺术的影响作有趣的比较）。还出现了一种新的洛可可风格想要超越祖辈们那一时代令人羡慕的精美雅致，但是十九世纪发现再次恢复几乎是不可能的。

重要的是在这一折中主义中有一种豁然开朗的感觉，正是这一事实让人产生繁盛舒展之感——来自往昔和来自当下，来自地球边缘的地方以及本土的——一切皆可供我享用。风格的纯净和高雅趣味的养成不如陶醉于有权调用一切的力量来得更为重要。欧洲艺术中风格的繁复是帝国的标志，也是世界其他地方现在不得不向欧洲征服者缴纳贡品方式的标识。它反映了有权有势的新兴阶级审美趣味的范围。随着工业化蔓延开来，老的地主乡绅发现他们自己在与新的富豪们抗争。这些新财主在许多方面与暴发户拿破仑皇帝授封的新贵族相似，渴望脱离他们原来的阶级出身，向老乡绅和贵族看齐。就在社会结构正在变化的这个关键时刻，以世袭持有的土地来决定身份地位的看法减少，金钱的力量变得格外重要，富裕与贫穷以及主人与仆人之间两极分化。十八世纪确立已久并受到尊重的家长式统治遭到削弱，一种工人与资本家处于两级的阶级体系使得十九世纪社会日益分裂。

这样的戏剧性变化对美艺术产生了深刻影响。在文学传统长久而丰厚的法国和英国，新旧两种文学倾向明显割裂开来。十七世纪末和十八世纪初德莱顿［John Dryden］和蒲柏［Alexander Pope］的作品中风格最为典型的抑扬格押韵的五音步诗体即“英雄双行体”，在英国持续繁荣至1830年代。同时在法国，亚历山大双行体［Alexandrine］的古典格律（一种用十二音节一行的押韵双行体）是拉辛、高乃依和莫里哀作品的典型，所有细节继续留存至相同的时间。[1] 新时代 630

1. 维克多·雨果（1802—1885）在写出“我搅乱亚历山大格式诗那一文不值的蠢东西”［J'ai disloqué ce grand niais d' Alexandrin］而很得意之时，就证明这种结构日益衰落。

最重要的文学类型是小说，暴发户们靠强烈的野心去追求目标而获得地位，他们没有历史；他们最高兴的是在小说中看到他们喜欢的人物获得成功，因为这就是他们的历史。小说提供了逃逸和满足，是他们梦想的实质也是对他们现实的讽刺。而在此前所讲授的和提供娱乐的是史诗和戏剧，十九世纪更喜欢小说。

关于艺术的哲学论述

在十九世纪的头二十年里，作为哲学一个分支的美学研究的发展，使得这一年轻学科迅速成熟。伊曼努埃尔 · 康德的著作是此时期哲学思想的中心并影响到整个十九世纪。这一时期两个最重要的哲学家是格奥尔格 · 威廉 · 弗利德里希 · 黑格尔（1770—1831），一位成体系的思想家，他的著作广泛涉及诸多哲学领域，执教于柏林大学；另一位是阿瑟 · 叔本华（1788—1860），他最著名的著作《意志和表象的世界》[*Die Welt als Wille und Vorstellung*] 1819 年首次出版，给予瓦格纳极深的影响。

尽管我们没有涉及浪漫主义及其审美观的发展，或是去探究对未来的影响，但指出了十九世纪初对古典主义坚持不断和有意识的依恋。奥古斯特 · 威廉 · 冯 · 施莱格尔认识到这一时期的特征是回顾过去又前瞻未来，他自己的著作不如他极其优秀的莎士比亚翻译那样为人熟知。在他 1808 年的《戏剧艺术和文学讲演集》[*Vorlesungen über dramatische Kurnst und Literatur*] 中他写道：

“宗教存在于人类的根基。如果人能放弃宗教，包括他自身都未意识到的、与生俱有的宗教，那么一切都会变得只有表面而没有内在的实质……希腊的感官宗教目的在于享受过眼云烟的福分，即使有人相信不朽，也只是遥远渺茫的影子，一个光明欢乐今世褪色的映像。基督徒的态度与他截然相反，一切有穷尽的生命都消失在对永恒的沉思之中，变成了影子和黑暗。人的存在始于坟墓的彼岸。这样的宗教必然唤醒我们清晰的意识，寻求尘世间的欢乐是徒然的，在任何一个敏感的心灵中都沉睡着这样一个不祥的预感：没有一个外在的东西能够满足，一切欢乐都转瞬即逝。现在假想……叹息着渴望

631

遥远的家，那所唱的歌能不是充满忧郁吗？所以古人的诗歌是占有的诗歌，而我们的诗歌是渴求的诗歌，前者牢牢扎根于它的眼前，而后者徘徊于回忆和展望之间”。[2]

这是十九世纪初把希腊和古希腊艺术作为古典主义的同义词与现代相对的提法，这一同义词在施莱格尔论述形式和内容时词义被进一步扩大。

“希腊诗歌源自形式与内容无意识的统一之间，而在仍然忠诚于自己精神的现代艺术中，追求这两个全然对立方面的调和。希腊人的问题解决得完美无缺，现代人只能部分地实现自己求得永恒的努力。”

进入十九世纪，十八世纪被称为古典主义的理想被年长一代保留，因为这些理想仍然能够创造出施莱格尔所论及的“形式与内容无意识的统一体”。然而年轻一代试图去变更它们之时，其结果在某些层面上总是遭到失败，应该是充满生命力的结果变成冰冷的；应该是平衡的结果变成形式主义。正如施莱格尔谈到这些艺术家的作品时所说：“由于他们让完美作品的外表有缺陷，他们作品的内容更容易有被不完美地理解的危险”。这一论说极有见地。

---

2. August Wilhelm von Schlegel, cited in Le Huray and Day, *op.cit.*, pp. 269–270。其余对施莱格尔的引文均出自这几页。

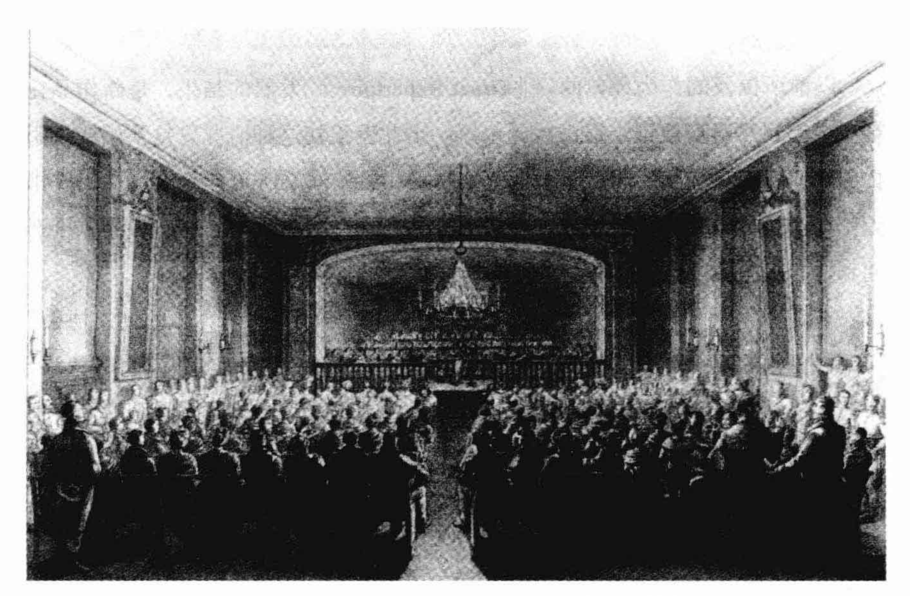
第三十章
音乐的经营和建制

632　将既没有歌词也不带演唱歌词之人声的音乐视为一种无聊、微不足道的娱乐，这一观点——在短短五十年前有许多人会为之辩护——到 1800 年已经不复存在。无论是为一个人还是为许多人在家庭演奏的室内乐形式，还是在音乐厅演出的篇幅较长和技术要求更高的交响曲和协奏曲，器乐音乐作为完美艺术的理想形式被广泛接受。

尽管这种思想在 1800 年有了一层新的意义，但把美与善等同起来的思想并不是全新的，这是在十八世纪被反复论述的思想。当这两种观念被结合在一起，器乐音乐就被看成是代表善的道德力量。举办音乐会的机构激增和新音乐厅的建造就是这一概念自然的产物，如此一来，莱比锡布业公会大厅［Gewandhaus］（参见第 393 页）的建立预示了以后音乐厅建制的发展，因为拿破仑战争一结束欧洲社会就得以把精力投入和平的娱乐活动。然而十八世纪音乐会的效用是社交的和音乐的——又一种摆脱无聊的消遣手段——十九世纪的音乐会则要严肃得多，因为它对于听众来说教化作用要胜于娱乐消遣。随着世纪向前推进，音乐受到的尊重反映于建立音乐厅的数目——甚至更大更豪华的教堂也奉献给这种高贵的艺术。

音乐会建制

另外，建立起了许多更加永久性的机构去组织音乐生活，甚于十八世纪（业余爱好者的时代）原有的状况。在十九世纪具有一定水准技术能力的专业音乐



这是1808年海牙的管弦乐音乐会听众。设想他们在现代的音乐厅里，顿时显示出那时的演出条件与今天的演出条件之间的天壤之别。（藏于海牙市立博物馆）

家人数不断增加，成了丰富音乐生活的基础。当然，通过艺术技巧吸引听众和留住听众的能力，与财政的诚信和管理才干相结合，确保了许多举办音乐会社团的持久性，这些组织从十九世纪初一直保留至今。我们回想起在大多数情况下音乐家发展了自身的经营管理技巧，同时又保留了专业演奏水准，在五十年左右所走过令人惊讶的道路：从教师 / 演奏家 / 作曲家发展到出版商、乐器制造人（或者两者皆是），最后是音乐会组织者。活动领域的扩大说明了作曲家个人的才智和远大抱负，但是它也显示了音乐家迫切需要提高社会地位，可以与其他美艺术相称，尽管私人赞助减少和市场发展，尽管许多自由职业艺术家获得成功，匡茨写于半个世纪之前的话语今仍有用："音乐难得具备其他艺术所具有的优势"。 633

十九世纪音乐会基本建立在十九世纪初由器乐音乐节目单确立的"古典"观念上。1820 年的歌剧院几乎全部上演前二十年创作的作品，但音乐会演出依然集中在海顿和莫扎特的交响曲，尽管这些作品已有些年代，作曲家也早已辞世。经典的交响音乐曲目得以在 1800—1820 年这一阶段建立，同时也奠定了典型的 634

曲目安排套路。

以前所提及的作为经典曲目［Great Repertoire］发展的结果，是新作品在音乐会节目和听众意识中很难找到位置。十九世纪初这种情况只是开始变得明白无误，音乐会上演的曲目比上世纪末更长和更多样。1800年代初的曲目安排大都与海顿的伦敦音乐会相同，经典曲目中新的交响杰作与昙花一现的歌剧选曲和室内乐作品掺合在一起。

有两个特殊的机构值得一提，成立于1812年的维也纳“音乐之友协会”［*Gesellschaft der Musikfreunde*］并不主要地以支持一个管弦乐队为宗旨，而是致力于更广泛的音乐服务。由于它最初是在亨德尔清唱剧影响之下建立，他们的音乐会强烈地向声乐和宗教音乐倾斜。伦敦的“爱乐协会”［Philharmonic Society］由一群专业音乐家于1813年成立。他们自己组织起来不是为了盈利，而是为了促进管弦乐和器乐音乐的发展。他们计划要求协会的三十人每人捐献三个几尼（接近现在的5美元，当然盈利会多得多），指定七名董事担任音乐会的管理。另一种非正式会员是愿意支付两个几尼（3.50美元），这类成员不受限制。由于伦敦的大多数音乐家均感兴趣，由于计划的重要性，管弦乐队的队员们无偿地参与演出，系列音乐会在各方面都获得成功。在第一个演出季（1813）演奏了莫扎特的三部交响曲和海顿的四部交响曲以及贝多芬的两部交响曲，说明牢固地确立了“古典”作品在全部曲目中的中心地位。

1820年的演出季聘小提琴家兼作曲家路德维希·施波尔担任演奏和指挥。此期间他创始用指挥棒指挥，代替了通常在首席小提琴位置上或在键盘演奏席位上的指挥。在他的《自传》中记述了由于爱乐协会音乐会的门票很快售罄，每场音乐会都有多至七百人买不到票而不能入场。

635　在巴黎，在拿破仑统治和波旁王朝复辟期间音乐会生活再度活跃，并试图恢复法国大革命前的一些音乐社团。尽管这些打算没有一个完全成功，直到1828年有影响的小提琴家和指挥家弗朗索瓦-安托万·哈贝内克（1781—1849）建立“音乐学院音乐会协会”［*Société des Concerts du Conservatoire*］，巴黎人才得以有比得上维也纳和伦敦的有组织的音乐活动而自豪。这些音乐会的管弦乐队包含大约八十位演奏员，从一开始（根据哈贝内克的审美趣味），贝多芬的作品就是他们全部曲目的中心。

音乐出版

在音乐出版界，1785 年在维也纳开始经营此行的弗朗茨 · 霍夫曼斯特于 1800 年与安布罗西乌斯 · 屈内尔合伙在莱比锡创立“音乐社”[Bureau de Musique]，印刷、出售乐谱和出售乐器。1805 年霍夫曼斯特从莱比锡的生意中撤出返回维也纳，留给屈内尔独自拥有。到 1813 年屈内尔去世，出版生意卖给了莱比锡的书商 C.F. 彼得斯，这家公司成了十九和二十世纪两三家最重要的出版公司之一。

这一时期音乐出版业有几方面的显著发展。回顾过去“古典主义”理想的一个重要后果，是唤起人们对在世和去世重要作曲家的作品全集的兴趣。霍夫曼斯特和屈内尔在莱比锡有一个庞大的计划，依据这样的思路，他们二人出版了 J. S. 巴赫的键盘曲集、莫扎特的弦乐四重奏和弦乐五重奏。在这些年，布赖特科普夫和黑特尔公司以出版莫扎特、海顿、克拉默、杜赛克和克莱门蒂的“作品全集”[*oevures complettes*] 建立起的出版传统，使得他们毋庸置疑地成为十九世纪下半叶最重要的出版商。1795 年普雷耶尔在巴黎成立了一家重要的出版公司，取得作曲家的同意后在 1801 年出版了海顿的弦乐四重奏全集，后来不得不把全集印刷以后海顿的新作增收入内。普雷耶尔还出版了最早的袖珍总谱，始于 1802 年海顿的四部交响曲和接下来的海顿、贝多芬、胡梅尔和乔治 · 翁斯洛（1784—1853）的室内乐作品。1807 年普雷耶尔像克莱门蒂在伦敦一样，制造钢琴。鉴于从以往时代中寻找艺术理想的发展潮流，加内特与科特尔（巴黎）这样相对小型的出版公司就于 1814 年印刷了路易吉 · 博凯里尼全部弦乐五重奏的精美版本，实际上当时人们对它的兴趣已经完全衰退。 636

印刷音乐（而非手抄音乐）发行量的迅速增长导致对于质量的要求放宽。二十年前已经确立的刻版标准稍有降低，随着作品篇幅越来越大，每一页的版面也就越来越挤。然而，必须注意到，这一时期的出版商和刻版者为了避免弦乐四重奏演奏者翻谱的不便，仍旧愿意留下整张的空白页——这是十九世纪后期不再保留的做法。当时的出版家开始更加慷慨大方地设计版面，最引人注意的是所用纸张质量的下降。十八世纪的最后年代，巴黎的出版商们甚至在越来越

薄的刻板上和在比较薄的纸张上印刷。这种做法在十九世纪已遍及全欧，1755年的优质而牢固的白纸已几乎完全被薄的、稍带绿色的和带有好似木质纹路的纸张代替，纸张的质地常常与镌版和扉页相匹配。

音乐著述

十九世纪初产生了两本重要的传记，它们表明新教与天主教在上世纪蓄隐已久的信仰分歧正不断激化。约翰 · 尼古拉斯 · 福克尔的《论 J. S. 巴赫的生平、艺术和音乐》[*Über J.S.Bachs Leben*，*Kunst und Kunstwerke*] 于 1802 年出版，把巴赫定位为德国新教教会音乐的第一人。更为重要的是福克尔把巴赫作为德国民族主义作曲家的观点。下列摘自此书的序言的文字说明了这一点。这位1802年还名不见经传的学者之语气听来更像1868年的瓦格纳代言人汉斯 · 萨克斯 [Hans Sachs]。

> 因为巴赫的作品是无比珍贵的民族遗产，没有其他任何国家有可与之匹敌的稀世珍品……一切有荣誉感的德国人，有责任尽其所能促进这件大事（出版巴赫全集）……因为，让我重复、挽救被遗忘的德国最伟大的儿子之一的记忆，不仅事关我们民族音乐的兴衰，也关系到我们民族的荣耀。

福克尔的著作是在世纪转换之际日益壮大的巴赫作品复兴运动的重要部分，表现在巴赫音乐的大量出版，并在 1829 年由门德尔松指挥演出《马太受难曲》而达到高潮。

另一本重要的传记是朱塞佩 · 巴伊尼于1828年出版的《帕莱斯特里那的生平》[*Memorie storico–critich e della vita e dell'opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*]。这本著作几乎把帕莱斯特里那说成是穿着闪光盔甲的维护罗马宗教音乐的骑士。

637 这两本著作最重要的意义不仅是因为它们把公众的意识集中于作曲家，而且是由于它们有助于构建两种理想的教会音乐风格以及理想的演奏实践。一方是帕莱斯特里那的无伴奏合唱风格以及它精美缥缈的声音；另一方是巴赫诗韵

化的众赞歌曲调和充满情感的和谐之声——天国的理想对着人世的理想。

巴黎音乐学院

尽管巴黎音乐学院［Conservatoire de Musique of Paris］在拿破仑战败和波旁王朝复辟（1814—1815）前后改变了命运，但它仍然是作为教育机构的领头人。以我们之观察，它的重要之处基于两个方面的考量：第一，它给巴黎诸多音乐家以新的、受尊重的身份地位，从第一流的器乐演奏家和作曲家转变成高尚艺术的教师，身后有国家支持。该教育机构的教员名册，包括在当时和整个十九世纪及这一世纪每一位值得注意音乐家的名字。第二，巴黎音乐学院全部课程的设置所依据的理论是：艺术本身蕴含着必须加以宣扬的确定的理想和准则，像过去一样，应当把学生领入伟大的传统。这一传统既不是来自当下，也不是来自远古，而是来自刚刚逝去的时代——音乐的黄金时代，即“古典”时期。

第三十一章
室内乐进入音乐厅

638　　十九世纪的整体特征是自相矛盾［Paradox］：艺术的主题内容变得更为个人化、亲密化、独特性和“私密性”，它的表现手段和社会功能却更加公众化。如此一来，逐渐地倾向于根据音乐的演出效果来评断它的价值，从而改变了艺术发展的整个进程，一方面通过风靡一时的炫技演奏，另一方面由于音乐厅的发展，使得管弦乐音乐与室内乐互相联系。

奏鸣曲的转型

很明显，许多一度恰当地称为“私人的”音乐现在随着时代的变迁而结束。这一风尚的最大受害者是独奏奏鸣曲，它在十八世纪大部分时间是最优秀作曲家们重要的表达方式，对一大批专业或业余的小作曲家来说也最容易把握。就像 J.S. 巴赫完美的对位艺术产生于世人对它已经不再特别感兴趣之时，同样，贝多芬直到 1822 年还在写钢琴奏鸣曲的时候，风格样式的中心已经在转移。因为十九世纪的最初二十五年，大部分作曲家已很少写作奏鸣曲，而越来越喜爱形式较为简单的小型乐曲、各种类型的幻想曲和变奏曲。

活跃于十八世纪的作曲家 / 钢琴家，如 J.B. 克拉默和科泽鲁赫倾向于继续沿着自己熟悉的道路向前，但是更重要的两个人，克莱门蒂和杜赛克以有趣的方式突破了他们创作的样式风格。杜赛克在 1800 年至 1801 年创作了七首奏鸣曲（A 大调 Op. 43，E♭大调 Op. 44，B♭大调、G 大调和 D 大调的 Op. 45，D 大调和 G

大调的 Op. 47)。而后他有五到六年没有出版过独奏奏鸣曲，最后，1806—1807 年，创作了《F♯小调奏鸣曲“悲歌”》[*Elégie Harmonique*，Op. 61]，纪念他在战争中去世的赞助人路易 · 费迪南亲王。同样作于 1807 年大型的《A♭大调奏鸣曲》[639] (Op. 70)，标题为“回到巴黎”[*Le Retour à Paris*]，部分也是由外因引起的：约瑟夫 · 沃尔夫勒写了一首炫技性的奏鸣曲，标题加上“*Non Plus Ultra*”，可大致译成“你无法超越”，实际上是自夸这首作品运用了高难度的钢琴技巧，所以杜赛克在他自己作品的上方写上“*Plus Ultra*”——这就是超越！此后仅有三首奏鸣曲，均作于 1811 和 1812 年（D 大调 Op. 69/3、E♭大调 Op. 75、F 小调 Op. 77)。

克莱门蒂像杜赛克一样在奏鸣曲惯常的河道里航行，写作独奏和带伴奏的奏鸣曲，1800 年却突然改变航向。1802 年出版了三首重要的奏鸣曲（G 大调、B 小调、D 大调）；然后是 1804 年的一首 E♭大调。之后，虽然他活到 1832 年，仅仅再写了四首奏鸣曲：B♭大调 Op. 44（1820），A 大调、D 小调和 G 小调的 Op. 50（1821）。Op. 50 第一首（A 大调）的慢乐章（*ACM* 74）十分简单，三段式结构，但它悲哀的不协和音、情感张力最高点上持续不断的复调进行以及卡农的广泛运用则让音乐显得非常独特。

约翰 · 内波穆克 · 胡梅尔、约翰 · 菲尔德、弗利德里希 · 卡尔克布雷纳（1785—1849）和卡尔 · 玛利亚 · 冯 · 韦伯（1786—1826）在克莱门蒂、莫扎特和贝多芬之后，为这一代所有的钢琴家提供了标准。在 1800 年前后开始作曲家生涯的这些人，为他们诸如变奏曲、舞曲集等较为小型的作品找到了广阔的市场，并发觉奏鸣曲不再像以前那样合乎时宜，甚至认为他们早期的作品受到十八世纪风格的影响太大。从他们写作奏鸣曲的数量就可证明这一点。胡梅尔可能写了六首，菲尔德四首，卡尔克布雷纳十三首，韦伯四首。这些作曲家与克莱门蒂的六十三首，杜赛克的二十七首，科泽鲁赫的三十六首相距很远，更不用说海顿的五十一首，莫扎特的二十首，贝多芬的三十二首了。年轻的一代人中只有并未想要成为一名炫技演奏家的弗朗茨 · 舒伯特（1797—1828）作有相对较多的独奏奏鸣曲以及除众多舞曲之外的一些比较短小的乐曲。
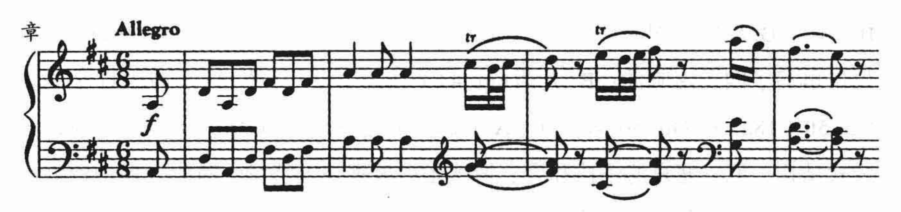
对创作奏鸣曲兴趣的丧失可以归因为时代风尚的变化，至少部分地在人们意识中认为，尽管奏鸣曲形式为以往受到尊崇的作曲家们提供了历史悠久的、传统的结构，现在变成了一种约束，时代发展的趋势是反对这种约束的。舒伯

特写作为数众多的奏鸣曲（完成的和未完成的大部分作于 1815 年至 1819 年间）是个例外，究其原因是出自上述这些因素的第二种。对于舒伯特来说，贝多芬式的奏鸣曲是一种挑战，通过写作奏鸣曲他得以衡量自己步其后尘的能力。同时，他也必须通过在结构、调性以及主题材料等方面的实验确立自己的风格。

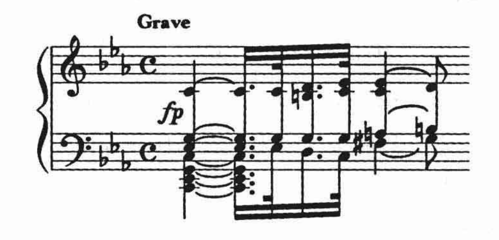
640　观察这些年轻一代大师作品中留存的十八世纪影响是十分有趣的。十八世纪的奏鸣曲几乎总是从一个特征鲜明的、通常是快速而充满活力的进行开始，显得既生气勃勃又坚定有力：

谱例 XXXI—1：十八世纪奏鸣曲的典型特征：

a. W.A. 莫扎特《钢琴奏鸣曲》, K. 576, 第一乐章
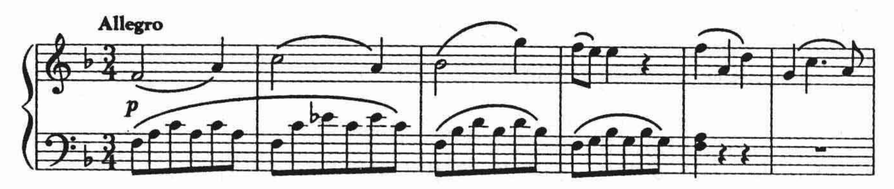


b. L. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》, Op. 13（“悲怆”）, 第一乐章
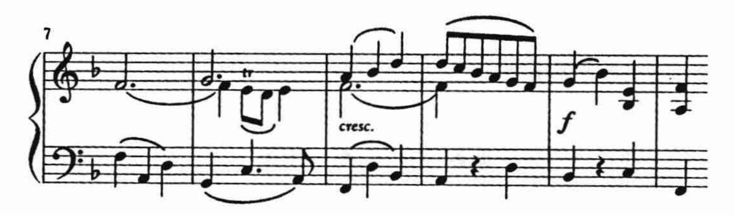


只有少数是从形态鲜明而又有个性的旋律开始：

谱例 XXXI—2：旋律性的开始
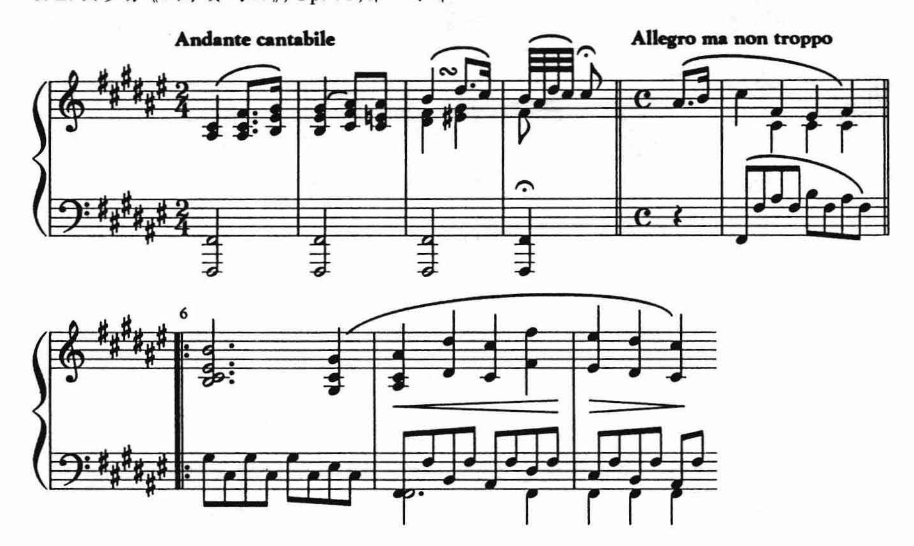
a. W. A. 莫扎特《钢琴奏鸣曲》, K. 332, 第一乐章
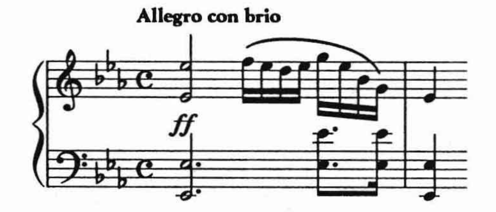




b. L. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》, Op. 78, 第一乐章

641



年轻一代作曲家的奏鸣曲在句首保留了这种形态（参见谱例XXXI—3）。
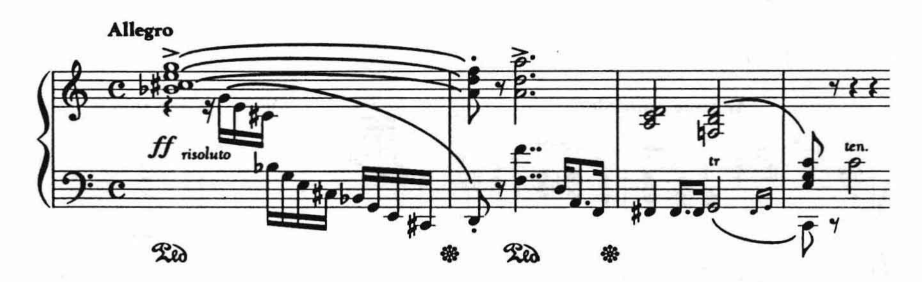
谱例XXXI—3：J.N. 胡梅尔《钢琴奏鸣曲》, Op. 13，第一乐章



但很快就转而出现了一些新的因素。韦伯《第一钢琴奏鸣曲》（1812；参见谱例XXXI —4）具有古典奏鸣曲开始句子全部的节奏活力。但是减七和弦的运用、和声的不确定性（没有建立起调性）非同寻常地把旋律置于低声部，使得乐曲的开始需要给人鲜明印象的特性更为显著。同时，这一出现于 1812 年的新颖手法对我们来
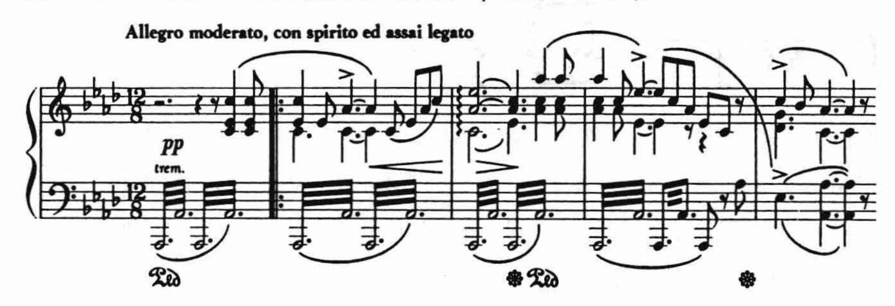
说，像是我们曾经在吉里 · 本达和 C.P.E. 巴赫（参见本书第 66–70 页）的作品中看到的“情感风格”精神的完美重现。

谱例 XXXI —4：C.M. 韦伯《钢琴奏鸣曲》, Op. 24，第一乐章
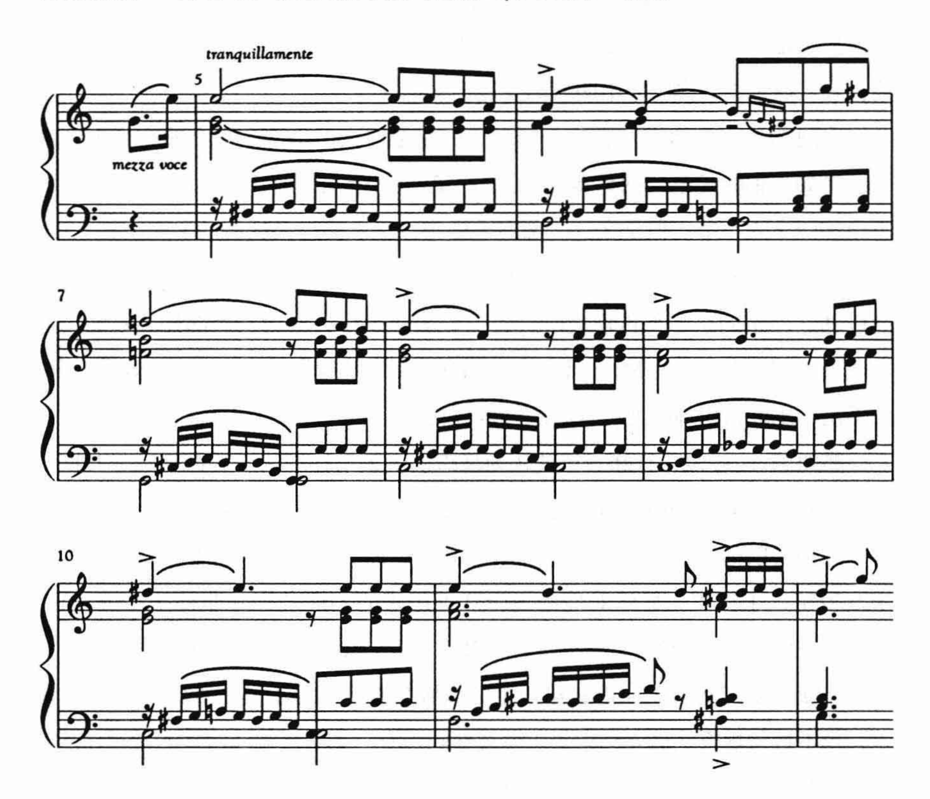


642　　在韦伯的下一首奏鸣曲（A♭大调 Op. 39，1816）中，一开始提示出醒目的乐思和特征鲜明的音响，而且几乎没有变化。这里，把贝多芬《“田园”交响曲》那种缓慢的和声节奏加以延伸，犹如在一个无节奏感的震音之上远远传来的号角声令人感到宁静安详，此时的音乐节拍和进行似乎静止不动。这种效果是通过音乐材料呈现中的内部矛盾来达到的。用于狩猎、战争和典礼节庆的华丽号角声嘹亮而令人振奋；韦伯则使之安静，与持续不断的嘹亮音响相反，没有节拍的震音表明时间的推移。运用看似传统的、“古典”的处理起始时音响嘹亮的手法，韦伯创造的音乐与其说是直观不如说是气氛，与其说是充满活力不如说是沉思冥想，与其说是时间的不如说是空间的。十八世纪的惯用语汇［*topos*］、修辞的套路手段、传统的程式化的动机成了十九世纪的标记，因其意义超越了音乐的领域而更加丰富。

谱例 XXXI—5：C. M. 韦伯《钢琴奏鸣曲》, Op. 39，第一乐章



已经提及的这种倾向，即让奏鸣曲的主要调域旋律化、对主题做一系列的织体改变，极其剧烈地动摇于旋律与经过性段落之间继续发展。凡是听过贝多芬作品的作曲家都会注意到流行的节奏动机，然而当这节奏动机与旋律结合之时，效果常常是可以预料的和平淡的（参见谱例XXXI—6）。

谱例XXXI—6：C. M. 韦伯《钢琴奏鸣曲》, Op. 24，第一乐章



这一时期许多过渡性段落的处理完全是常规的和按照十八世纪“古典”的创作实践：重复一开始的材料，通过转调进入第二调性领域。也有许多是实验性的，除非注意到这种实践本身是形式规范深厚传统的证明，这里我们均未涉及。有作为的艺术家必须创建属于他自己的一种或另一种方式。显然需要为奏鸣曲建立起一个调性构架，像杜赛克、克莱门蒂和胡梅尔这样的作曲家自然地和不自觉地接受传统。然而韦伯和舒伯特采取的可以称之为过渡性的、有时结构独具一格的写法。 643

第二主题群的开始常常处理成达到一个较为重要的高点，如同我们已经看到，较早的作曲家写成独立自足的旋律，用强终止、休止符以及各种突出的手法将它们区分开来。现在结构的这一位置变成以往从未有过的、带有一定危险的类型，如果缺乏灵感，如果旋律过分延伸，在呈示部的这一重要时刻就会显得糟糕乏味。胡梅尔的《钢琴奏鸣曲》（Op. 13）的其他段落都很优秀，唯独在第二主题群之处建立在左手弹奏琶音流动之上的旋律松弛无趣，就是这样的最好例证。

呈示部的结束处一般通过某些与奏鸣曲起始时相联系的材料、通过一个强终止式、通过古典奏鸣曲中明确的反复记号加以明示。

中间部分（或称为发展部）倾向于仍然保留，但也许占据全曲相当大的部644 分。例如韦伯的《第二钢琴奏鸣曲》呈示部有六十九小节，发展部六十六小节，再现部四十六小节。但是在这一部奏鸣曲中，呈示部的调性移动于宽阔的领域，使得以往在调性稳定的呈示部与调性动摇不定的发展部之间的对比趋于减弱，而以随之而来的呈示部再现之时其特征鲜明的旋律材料与发展部构成对比。奏鸣曲再现部的功能最清楚，而且作曲家们意识到应该运用对听众来说“效果显著”的手法，比较自由地改变再现时的音乐材料。

弗朗茨 · 舒伯特有好些年被认为是跨立于美学标准从十八世纪向十九世纪转变（爱因斯坦［Einstein］称之为浪漫—古典）的作曲家中最杰出的。

舒伯特以他在奏鸣曲结构内部所做的实验而著称，尽管探索的时间只是从十八岁至二十三岁。显然对他来说十八世纪末的调性结构并非神圣不可侵犯。1817 年的《B 大调钢琴奏鸣曲》（D. 575）一开始就有非常规的转调和建立于主调 B 大调上的不对称的主题；第二主题领域在 E 大调而不是在所期待的 F♯大调上，也不按常规方式确立结束部。发展部同样有一系列极端非常规的转调，从 B 小调经过 D、F、A♭、E♭回到 B 大调。再现部到了下属调，这在舒伯特是常用的手法，之后的其余部分与它相对称（第二主题领域在降Ⅶ级（A 大调），全曲结束在 B 大调）。舒伯特创造了调性偏离正统的呈示部，通常到了再现部又照原样重复，因此评论家们认为他是偷懒。处于今天的位置我们更容易看清楚，最有个性和最有思想性的作曲家们，从暮色苍霭的时期反观十八世纪奏鸣曲如日中天的时代，把它看成是一种调性的组织形式，其中在一系列偏离之后，织体和调性加以反复再现。对于舒伯特来说，把恢复一个简单的调性置于首要地位

不如重新构筑一个有趣的方式来得重要，这种新构筑方式的特点是一段节奏鲜明的旋律接之于两段（通常互相联系）抒情旋律，确立主音，在呈示部末尾的结束部用反复记号和终止式标明，最常见的是在传统的关系调上（大调在Ⅴ级，小调在Ⅲ级）。从这一点来看，这种结构已经确立起了最合适的、有效的原则，那就是与呈示部相同的再现部和建立在主音之上的结束部。舒伯特把奏鸣曲看成是三个部分的反复形式，在维也纳有其名声显赫的先辈，可以见诸于莫扎特和二流大师们的作品。他的调性扩展的源头可以追溯到海顿。

由于钢琴奏鸣曲根植于形式主义的传统，它迅速发展成比练习曲更受人看重的形式。例如菲利克斯 · 门德尔松（1809—1847）写的三首奏鸣曲都是他去世 645 后才出版的青少年时期的作品，写作奏鸣曲是他学习模仿阶段的一个部分，我们可以清楚地看到他有意识地运用海顿的单一主题结构，莫扎特在假再现之后紧接着音乐令人吃惊地展开的手法，以及贝多芬呈示部中主调与下中音调之间的调性关系。然而他在学习阶段之后再也没有写过奏鸣曲。弗雷德里克 · 肖邦（1810—1849）和罗伯特 · 舒曼（1810—1856）都像舒伯特一样，比较个性化地处理奏鸣曲：肖邦倾向于写成胡梅尔 / 杜赛克那样以连续延伸的旋律展现代替经过性段落，同样舒曼把奏鸣曲处理成了幻想曲。这四位作曲家都常常运用固定音型［*ostinato*］，其手法则与早期作曲家大相径庭。显而易见像任何特有的形式一样，十九世纪独奏奏鸣曲的写作手法表明了十八世纪典范样式的衰退和失落。这些作曲家都经常采用固定音型节奏型证明了这一迅速变革和不断丰富的古典样式，已被过分单调的、专一不变的、机械的统一体所代替。

钢琴角色的变化

钢琴在与其他乐器组合时作用的变化比以往任何时候都迅速，通奏低音的功能从视野中基本消失，如今充当伴奏的角色，比以往的通奏低音更不重要。因为伴奏艺术中的即兴演奏和即兴作曲是炫技者和准炫技者所需要的为和声装饰以花环加以烘托的技能，现在被谨慎地一扫而光。处于次要地位的伴奏部分弹奏嗡姆-吧（oom-pah）或者嗡姆—吧—吧节奏支配着整个十九世纪音乐，并令



《音乐时间》，1801年。在十九世纪早期，演奏音乐依然是一种展现男女平等参与的机会。

人吃惊地最早出现于例如舒伯特的音乐。

当钢琴尚未完全处于从属地位之时，成了许多乐器组合的一员，这些组合在十八世纪“私人”音乐中是闻所未闻的。与此同时，尽管演奏的一般水平有所提高，对于钢琴演奏的技术要求使业余爱好者无法弹奏许多保留曲目。当音乐的存在似乎是供聆听甚于供演奏，于是私人音乐与公众音乐之间的分界线就变得模糊不清和并不重要了。钢琴四手连弹音乐非常流行，产生了不少新的和具有独创性的作品。然而四手联弹钢琴奏鸣曲与独奏奏鸣曲一样遭遇到衰落的命运。杜赛克在 1800 年写过几首，较年轻的一代只有胡梅尔和卡尔克布雷纳写奏鸣曲。所有作曲家写的钢琴二重奏中，当数舒伯特的最优秀和数量最多，他的创作是当时流行的把各种体裁形式加以混用的典范。除了两首奏鸣曲（1823 年的 B$^{\flat}$大调和 1824 年的 C 大调），他将近四十首作品包括了舞曲、进行曲、变奏曲、序曲、幻想曲，甚至他某些管弦乐作品的改编曲。从此时起直至整个十九世纪，钢琴二重奏愈来愈被认为是各种类型的乐曲改编曲，不仅管弦乐、室内乐、歌剧是改编的对象，还有的改编自钢琴独奏曲，从而让才艺欠佳的演奏者们也有可能胜任。改编曲的市场需求很大，出版商们也可从中获利。
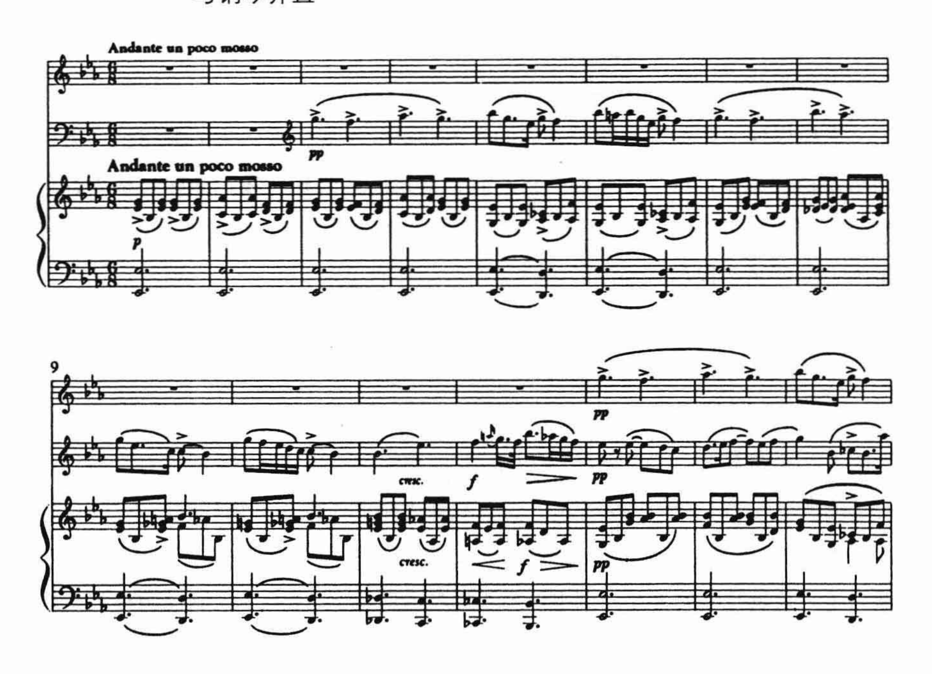
646

一当对话风格的作品流行起来，带任选伴奏乐器的键盘奏鸣曲就不复存在。然而出于习惯的力量，这一术语在此后相当长一段时间仍被使用，例如贝多芬 Op. 30 的三首钢琴与小提琴奏鸣曲在 1803 年首次出版时的封面上仍旧称之为 “TROIS SONATAS/pour le Pianoforte/avec l’Accompagnement d’un Violin”（三首小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲）等等，虽然小提琴与钢琴是平等的合作伙伴。但是也有为数不多的是以独奏键盘乐器的姿态继续留存于室内乐组合——二重奏、三重奏和四重奏——之中，此时键盘乐器仍居于主要地位。

钢琴与另一件独奏乐器对话式的奏鸣曲继续发展，被认为能够与钢琴搭档的乐器越来越多，这些奏鸣曲与这一时代普遍的倾向相一致，架起了私人音乐与公众音乐之间的桥梁。我们已经看到莫扎特的《$B^{\flat}$大调奏鸣曲》（K. 454）就是为一位著名小提琴家写的。该作品在音乐厅首演时只写出了小提琴声部。一 647 首音乐会奏鸣曲与一首室内乐奏鸣曲的区别（就像莫扎特的这部作品那样）并非是乐器的数量，亦非音乐材料在两件乐器之间交替的方式，而是在于作品有比较高的炫技要求。这一区别一直持续到十九世纪，最著名的例子也许是贝多芬的《A 大调奏鸣曲“克鲁采”》（Op. 47，参见第 671 页）。这种倾向的另一个有趣的例子见诸于舒伯特的作品：三首朴实无华的小提琴与钢琴的四乐章乐曲，作于 1816 年 3—4 月，他为各首均冠以“钢琴与小提琴奏鸣曲”之名。一年半后，他写了一首炫技性的《A 大调钢琴与小提琴奏鸣曲》。出版商区别这两种类型作品的方法是不采纳舒伯特的标题，把前三首称为“小奏鸣曲”，后一首叫做“奏鸣曲”。它们之间唯一的区别是后者对演奏技术要求更高。这类组合的核心是要公开演奏，例如贝多芬《圆号与钢琴奏鸣曲》（Op. 17），路德维希 · 施波尔为他妻子和他自己写的《小提琴与竖琴奏鸣曲》用于他们在十九世纪初的巡回音乐会。十九世纪初钢琴三重奏的发展也许反映出如今这几件乐器在乐谱写作中的实际位置和产生的音响效果。因为以前独奏小提琴和起低声部作用的大提琴 648 与那时的钢琴 [fortepiano，十八世纪末十九世纪初的钢琴——译注] 难以取得平衡，有了较为现代的钢琴力度的迅速发展，现在这种平衡成为可能。关注的中心常常从钢琴移到两件弦乐器（谱例 XXXI—7）。大提琴的“解放”当然是最重要的因素，使得钢琴三重奏成为生命力最持久、效果最好、几乎是这一时期典范的组合方式。从舒伯特到阿连斯基 [Arensky]，钢琴三重奏的音响回荡在

音乐爱好者们的家庭音乐生活中，他们良好的教育足以克服大部分这类作品的技术难题。钢琴三重奏也是管弦乐改编曲最流行的组合方式。

谱例XXXI—7：F. 舒伯特《钢琴三重奏》，Op. 99（D. 898），第二乐章，两件弦乐器与钢琴并置



大型室内乐重奏中的钢琴

十九世纪初作曲家们开始把钢琴用于大型组合，随着时间的推移这种类型的作品日益增多。贝多芬的学生和模仿者费迪南 · 里斯和腓特烈大帝的侄子路易 · 费迪南都作有优秀的钢琴四重奏。钢琴与弦乐的五重奏（现在仍比钢琴四重奏的写作量更多）由常规的弦乐四重奏与钢琴，或者小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴与钢琴组成。路易 · 费迪南作有前一种类型最早的优秀范例，胡梅尔、649 舒伯特写过后一种组合最著名的作品。由莫扎特创造（K. 452）并由贝多芬仿效（Op. 16）的钢琴与管乐五重奏被弗朗茨 · 但齐（1763—1826）和路易 · 施波



尼古拉斯·阿尔特曼：《十八世纪晚期的一场家庭音乐会》。在家庭中广泛的演奏室内乐，使得比较多样大型的重奏组合比以前更为普遍。

尔（Op. 52）承袭，同时偶尔也有过钢琴与弦乐或者钢琴与混合乐器的大型重奏组合（七重奏和八重奏）的作品。现存的曲谱文献清楚地证明了写作供家庭演奏的音乐已经变得非常普遍，许多业余爱好者有能力在重奏中担任一个具备一定难度和技术要求很高的声部演奏。在某些此类作品中，室内乐与管弦乐音乐之间的界线显然已经模糊不清。然而源于短小乐汇的重复和对比的谈话风格极大地渗入到这一时期的室内乐，使得这种类型的重奏与管弦乐之间的区别仍然十分明显。例如施波尔的《九重奏》（Op. 31）和《八重奏》（Op. 32），两曲均基于一种对话式织体，乐曲的演奏者们因参与动机的互相对话交流而得到极大满足——而这种满足感在专业化的正式的交响曲中是既不需要又不被期待的。

弦乐曲和炫技演奏

不加入钢琴的私人音乐虽然对音响效果有所探究，形式却比较传统。十八世纪的最后年代，在数量激增的小提琴独奏音乐中日益强调炫技性因素，自约

翰 · 施塔米茨的时代之后炫技几乎已经完全被丢弃。十八世纪中叶学生们用奏鸣曲（在英国常常称为“演习曲”[lessons]）作为练习材料，现在，到了十八世纪最后二十年间，出现了一系列除了它的技术定位之外，对音乐价值有一定要求的、供教学用的作品，以费德里戈 · 菲奥里洛（1752—1823 ？）出版的《小提琴练习曲，三十六首随想曲》[*Etudes pour le Violin*，*formant 36 Caprices*，Op. 3，具体年代不详，可能早于 1785 年] 为开端，随其之后有 1807 年罗多尔夫 · 克鲁采的《四十二首练习曲》和 1815 年皮埃尔 · 罗德的《二十四首随想曲》。这些作品都体现了技术性与表现性相结合，所有三套作品的这些效能对于现代小提琴家的发展都是基本的。

弦乐二重奏的流行势头一直没有减退。1800 年以后不少写这类组合方式作品的作曲家都是上一代人，包括维奥蒂、克鲁采、罗德和巴约。在德国，安德烈亚 · 罗贝格、弗朗茨 · 克罗默尔和彼得 · 哈恩塞尔（1770—1831）都继续运用熟悉的结构，扩大二重奏中的协奏 [*concertante*] 因素。当然 *concertante* 这一词汇对听众来说明显具有很强的吸引力，并被出版商们广泛运用。亚历山德罗 · 罗拉（1757—1841）也许是十九世纪头二十五年间意大利众多写作器乐室内乐音乐的作曲家中最有才能的一位，尽管我们会提到盖塔诺 · 多尼采蒂（1797—1848）和焦阿基诺 · 罗西尼（1792—1868）写过相当数量的器乐音乐。罗拉留有给人影响深刻的二重奏作品，两件小提琴、小提琴与中提琴、两件中提琴、小提琴与大提琴而作，音乐富有魅力，又有明确的技术要求。

路易 · 施波尔的弦乐二重奏最为重要，出版的全部作品代表了那一时代对于演奏技术的要求和所获得的音响效果。这些多乐章的作品一般都把旋律与炫技段落清楚地分开来。施波尔在第一、第四乐章采用奏鸣曲和回旋曲结构，第二、第三乐章为三部曲式，容易做到稳妥并与传统密切联系。但是它们的音响效果完全是新颖独到的，因为施波尔对音型的灵活运用，特别是两件小提琴同时演奏双音，就好像两件乐器试图努力超越它们的局限去赶上弦乐四重奏。主要是靠自学的施波尔似乎是超前地增强了复调的重要性，而重视复调是十九世纪晚期才具备的特点。他视莫扎特为自己一生的楷模，然而探究他声部的半音进行以及和声的半音化思维，也许都是得自海顿的半音主义——海顿的乐句特色常常隐现于施波尔厚重的音乐外衣之下。

650

令人感到惊讶的是对于弦乐三重奏（不论是两件小提琴与大提琴还是小提琴、中提琴与大提琴）的兴趣全然不及对于二重奏来得更大。除了哈恩塞尔、维奥蒂和罗拉的这类作品，其余的作曲家没有写出一部能与莫扎特、贝多芬的三重奏相比拟。

弦乐四重奏在整个十九世纪继续繁荣，几乎所有的作曲家（从最有才能的到技术最差的）都写作这种组合的作品。在同等的四件乐器中，第一小提琴处理成居于首位和承载具有挑战性音乐材料的情况贯穿弦乐四重奏的历史。对话式四重奏和"协奏性"四重奏都可认为是防止第一小提琴在重奏组合中过于突出的必要标准。然而在十八世纪末和十九世纪初的头三分之一的时间里，四重奏的领地扩大，技艺高超的演奏家将其用于自己的巡回音乐会，被称作"炫耀四重奏"[*quatuor brillant*] 或者"独奏四重奏"的这类作品由于突显第一小提琴的地位而引向它最极端的结果。在"炫耀四重奏"类型的作品中，除第一小提琴之外的几个声部完全起伴奏作用，不可能有任何通常室内乐的音乐效果。从社会功能来看，这一难以理解情况的准确意义是，由于它使巡回炫技演奏家重新恢复由专业和业余演奏者组成的小提琴、中提琴、大提琴临时组合的重奏，在任何小城镇演奏由其他声部作为和声与节奏背景的乐曲时，一般从不排练，演员的水平几乎不成问题，只要能数拍子就行。 651

那时的听众喜欢聆听效果明丽、织体简单的音乐，非常流行演出这样的作品。文献证实有些听众，甚至有一定文化素养的听众，认为贝多芬早期的弦乐四重奏不易理解。施波尔创作了"炫耀四重奏"最优秀的范例。在他的三十部弦乐四重奏中，仔细地对两种类型加以区分，两者的标题名称不同，让独奏四重奏与协奏曲的相似性更为明显。"炫耀四重奏"与协奏曲一样是三乐章结构，而室内乐四重奏则有四个乐章。施波尔把皮埃尔·罗德非常流行的作品作为自己写作这种类型弦乐四重奏的样板。

此时期的许多作曲家都兼写这两种四重奏，既写作带有华丽第一小提琴段落的四重奏，也写乐汇在各乐器作对话式交替的弦乐四重奏。以安德烈亚·罗贝格为首（他作有二十八首）的这类作曲家，几乎全都采用一系列如歌旋律和炫技性段落的结构，这在1790年代非常流行，有不少作品显得技艺高超和十分新颖。

然而也许在这一时期出版弦乐四重奏的最为大众接受的作曲家是弗朗

茨 · 克罗默尔和彼得 · 哈恩塞尔,他们的作品支配着维也纳的室内乐音乐生活。当施波尔的作品被批评为第一小提琴声部过于困难、当普雷耶尔的四重奏已经过于陈旧、当贝多芬的四重奏尚不被认可之时，海顿和莫扎特的弦乐四重奏与克罗默尔、哈恩塞尔的作品一起，代表了熟悉可靠的牢固音乐传统。克罗默尔是众多离开祖国、活动于欧洲不同音乐中心的捷克音乐家之一，他自学理论，又师从叔父正规学习小提琴和管风琴。克罗默尔担任过一系列职位之后，受到维也纳文化生活吸引，于 1795 年定居该地从事小提琴教学和作曲活动，1810 年起任宫廷音乐剧院芭蕾音乐指挥。科泽鲁赫去世（1818）后被任命为宫廷室内乐作曲家。从诸多国家接受荣誉称号就是他名声很大、人气颇高的证明。他最早的室内乐作品作于 1793 年，此后的十六年间弦乐四重奏的出版总量达到七十三首。显而易见，他写于十九世纪初的晚期的弦乐四重奏展现出更加精致的声部处理。特别是慢乐章明显受到贝多芬《弦乐四重奏》(Op. 18) 中高度音型化的慢乐章的影响。

彼得 · 哈恩塞尔出生在德国北部，在华沙接受教育。十七岁时获得小提琴手的职位，二十一岁赴维也纳。1792 年他开始从海顿学习。1798 年发表处女作：一套三首的弦乐四重奏，接下来的作品被一些出版商采纳。他的艺术长处在于感人的旋律风格和效果显著的声部写作，但是偏爱协奏性四重奏的华丽辉煌使他的音乐单调而无创意，尽管通俗流行却没有持久的生命力。在他的作品中可以看到海顿教学的成果经历了十九世纪初理想的筛选。

652

大型室内乐重奏

由于需求室内乐的人数众多，这一时期的出版物目录中有许多已被遗忘名字的作曲家创作的四重奏、五重奏和大型室内重奏作品。其中有不少人是海顿的学生，但他们并不一定赞赏或者仿效海顿的写作手法。也许最值得关注的是大型室内乐重奏作品，通常是为多种管乐与弦乐器而作，也有专为弦乐写的，例如门德尔松的《八重奏》(Op. 20，1825) 为四把小提琴、两把中提琴和两把大提琴而作，施波尔的四首《双重四重奏》[Double Quartets] ——Op. 65

（1823）、Op. 77（1827）、Op. 87（1828）和 Op. 136（1849）——保持着室内乐的理想。贝多芬为单簧管、圆号、大管、小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴而作的《七重奏》（Op. 20，1799），舒伯特为单簧管、圆号、大管、两把小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴而作的《八重奏》（D. 803， 1824）和施波尔为长笛、双簧管、单簧管、圆号、大管、小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴而作的《九重奏》（Op. 31， 1813），采用了弦乐与管乐的混合编制。施波尔的《八重奏》没有什么价值，因为像莫扎特为圆号和弦乐四重奏而作的《五重奏》（K. 407），他采用非常规的乐器组合，包括单簧管、两支圆号、小提琴、两把中提琴、大提琴和低音提琴。

显而易见，1800 年前后的这一时期，小夜曲、交响曲和弦乐四重奏之间经常交叉混合，实际上划定的界限已经消除。作曲家们在构想音乐时，更多关注的是如何使音乐对坐在更为宽敞的大厅中的愈来愈多的听众产生艺术影响。因此，虽然“室内乐”这一词汇继续留存并有无可争议的效用，经常用于此卷中根据“公众”和“私人”来分类音乐的概念到十九世纪初已经不再适宜并完全丧失任何解释作用。

第三十二章
亲密性的丧失：公开表演备受推崇

海顿的影响

653　十九世纪最初的年头，海顿在音乐厅的巨大声望起着令人却步的作用，作曲家们觉得他们自己被海顿交响曲的力量所震撼，无法脱离那些交响曲所确立的沉重传统。这样的一种阻碍并不罕见，也不局限于音乐和音乐家。歌德在晚年对他的文书助手承认，如果他年轻时熟知莎士比亚的著作，就不会写出像现在这样的作品。

正是海顿让巴黎人从此喜爱上了德国交响音乐。就像埃蒂安 · 梅于尔这样一位著名的作曲家在开始写作交响曲时也承认，他完全意识到是在冒险，但是他会写作更多的交响曲“让公众逐渐习惯于认可一个法国人也会遥遥地追随海顿和莫扎特”。[1] 写于 1809 年的这些文字中没有提到贝多芬，那时贝多芬正迅速成为德国交响曲传统最强有力和令人却步的人物。1750 年只有意大利人能够写歌剧，现在，1800 年只有德国人可以写交响曲。

更确切地说，十九世纪初的交响曲作曲家（像前一世纪最后年代的普雷耶尔和科泽鲁赫）能力在于模仿而不是开创。为求得避免停滞不前又担忧一次次重复同样的事情，他们尝试过多种多样的艺术手法。这些手法也许显得既肤浅

---

1. *The Symphony 1720—1840*（New York, 1986), Series D, Vol. VIII, David Charlton, ed., pp. xii-xiii.

又缺乏独创,但这些技巧显示出日益重视交响曲形式的统一完整。在梅于尔的《第四交响曲》(1890—1810)的第一乐章中，慢速引子开头四小节的和声与旋律出现两次，嵌入了末乐章之中。舒伯特在他1813年的《第一交响曲》中用了类似的手法，他要求演绎作品的演奏者们在引子与随后的快板之间建立起速度的联系——这类手法此前也许想过，但在他之前的大作曲家们很少付诸于实践。

如果我们撇开贝多芬不论，舒伯特无疑是十九世纪初最重要的交响曲作曲家。他的前六部交响曲或多或少地遵循古典模式，列举如下：

序号	调性	年代	作品编号	乐章及其调性			
				I	II	III	IV
1	D大调	1813	D.82	D大调	G大调	D大调	D大调
2	$B^{\flat}$大调	1814/1815	D.125	$B^{\flat}$大调	$E^{\flat}$大调	C小调	$B^{\flat}$大调
3	D大调	1815	D.200	D大调	G大调	D大调	D大调
4	C小调	1816	D.417	C小调	$A^{\flat}$大调	$E^{\flat}$大调	C小调
5	$B^{\flat}$大调	1816	D.458	$B^{\flat}$大调	$E^{\flat}$大调	G小调	$B^{\flat}$大调
6	C大调	1817/1818	D.589	C大调	F大调	C大调	C大调

他后来的交响曲离开了传统的惯例,到《B小调交响曲》(D. 759,“未完成”)中我们可以觉察到第一乐章基于不同于惯例的结构原则。毋庸置疑,正如康德所说,舒伯特是一位天才,一位可以为他人提供新颖独创模式的创造者,让他的同代人望尘莫及。

舒伯特于十六岁写下了他的第一部交响曲，至此时他至少听过贝多芬的前六部交响曲。除了对这位前辈作曲家的衷心钦佩之外，舒伯特没有一部交响曲会被指责模仿了贝多芬。反之,他早期的作品似乎回顾了海顿的《“伦敦”交响曲》和莫扎特1788年写的交响曲。因为他聆听和弹奏海顿、莫扎特的作品比接触贝多芬作品的机会更多。特别是海顿的影响似乎贯穿舒伯特的早期交响曲的慢乐章，例如类似民歌的旋律结构接之以类似的转调进程，以及类似的处理。舒伯特的旋律(像海顿、贝多芬一样)常常包含有短小动机的运用，但动机作固定音型式反复，产生的效果超出了他前辈们的审美目标。

更重要的是证明了舒伯特在准备用传统的方式，亦即用模仿他们的方式，向他的前辈大师们表达敬意的同时，决心赋予它自由的创造力。《第一交响曲》写作手法最接近的模式是莫扎特的《弦乐小夜曲》（K. 320），在此曲1792年首演时，也许舒伯特就听过。这部作品中短小六小节引子 *Adagio maestoso* 以 *Allegro con spirito* 的十二小节出现于再现部，引子在再现部结束时再次出现，而且在两种描述之间有轻盈与厚重的区别。虽然《小夜曲》（这首作品流传相当广泛）的乐章数目减少至与交响曲一样。在海顿的《第一百零三交响曲》中也许可找到当时交响曲的先例，引子在再现部结束时再次出现。近似的模式也存在于贝多芬一些钢琴奏鸣曲的结构进程中。舒伯特通过让引子材料渗入作品主要部分以求得全曲成为一体的写作手法，在海顿作品中有许多先例，但是舒伯特把这种写法继续推进，这种在瓦格纳和李斯特作品中均可看到的手法不仅用于他的《流浪者幻想曲》[*Wanderer Fantasy*] 也用于他的交响曲。无法把贝多芬或海顿的音乐与舒伯特的大量运用节奏动机贯穿整个乐章的手法相比较，这种手法充分展现于他《第二交响曲》的末乐章。四分音符和两个八分音符的节奏动机持续超过七百小节，当它尚未真正呈现之时，其明显的派生已经出现。这一特征鲜明的创造手法贯穿舒伯特一生，是他音乐个性的一个方面，这种特征既非承袭自十八世纪，亦非继承了贝多芬。
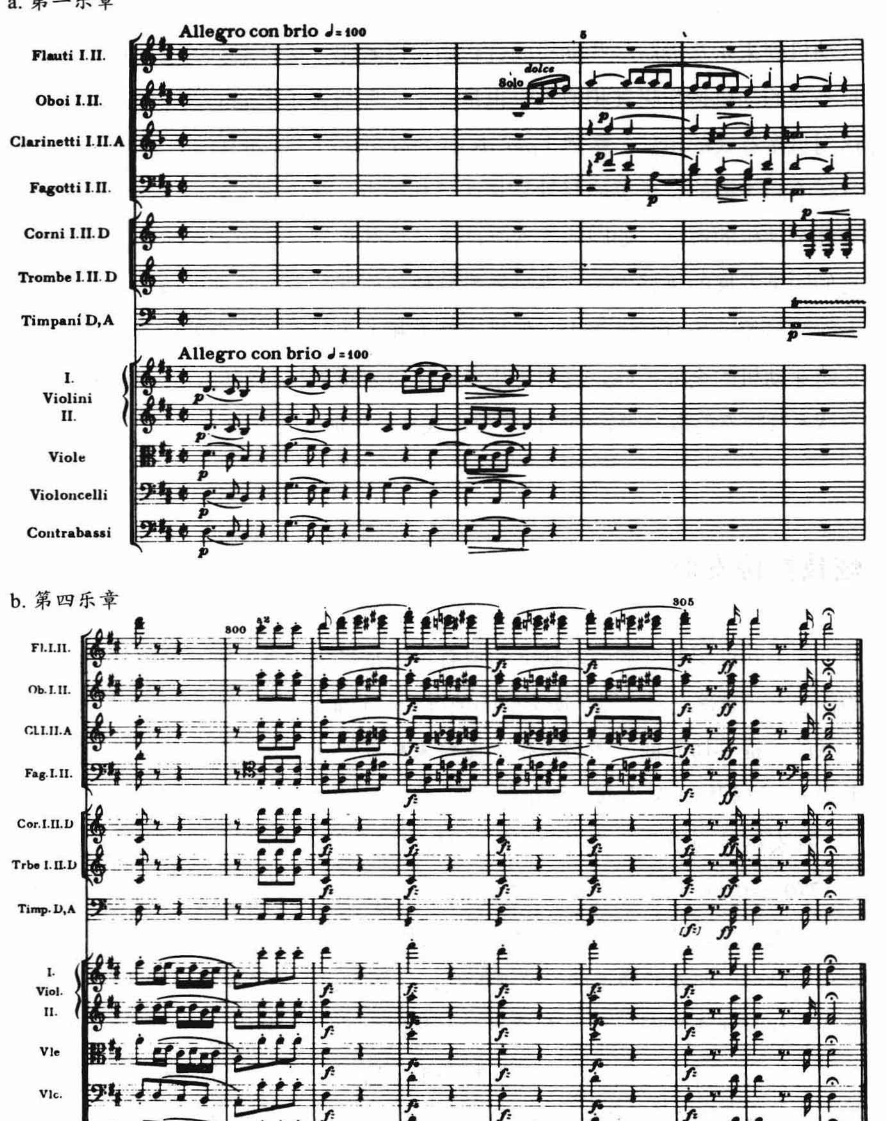
带着对传统的敬意，舒伯特允许交响曲的一个乐章（通常是慢乐章）建立在关系调上，他的第一、第三和第六交响曲就是这样安排的。从上面的例举可以看到，《第二交响曲》的慢乐章在下属调，E♭大调，第三乐章在上主音C小调。《第五交响曲》慢乐章同样在下属调，但第三乐章在下中音调（G小调）上。《第四交响曲》也是如此。舒伯特试图拓展调性限制——实际上作曲家并未通过扩大调性领域来改造奏鸣曲形式。贝多芬的交响曲做了有说服力的实践，同样是内心表现的需要促使舒伯特去做转调、调性、不协和音以及形式结构的试验。其结果是一系列交响曲都包含着重要事物的萌芽。

波西米亚作曲家扬·瓦茨拉夫·沃日谢克（1791—1825）在与瓦茨拉夫·托马谢克（1774—1850）一起工作后，1813年他二十二岁时来到维也纳，从胡梅尔学习钢琴。他只写过一部交响曲，这是一部作于1823年的用完全传统模式写成的优秀的作品。有意思的是，在莫扎特写作最后三部交响曲的三十五年之后，沃日谢克交响曲的出现似乎让时间停止，两人之间几乎没有什么区别。

与之相对比，莫扎特作于 1788 年最后三部交响曲与三十五年前的 1753 年产生的交响曲，其类型完全是两个不同的世界！

谱例XXXII—1：J. P. 沃日谢克，《交响曲》

656



657 沃日谢克不是一位舒伯特那样的多产的作曲家，除了这部交响曲外，留下的作品不多，比较他们的交响曲可以看到舒伯特与沃日谢克之间的差距，舒伯特因天生的创造能力使他能够发展自己的道路，而沃日谢克对贝多芬的敬佩见之于他模仿贝多芬音乐中一步步向前推进的手法，却没有贝多芬那种存在于每一步背后所含有的内在原动力。从交响曲动机的产生，交响曲从第一乐章的第一动机到末乐章最后一些动机的进程中可以看出，沃日谢克的交响曲表现出与贝多芬的动机运作极其相似。它也是一个心理与音乐形态的渐进，但最后不是达到贝多芬式的粗犷、猛烈［*per aspera ad astra*］风格的目标，而是通过各种各样不同类型的音乐美的凝神冥想达到其终点。第一乐章表达的力量和第一乐章几个动机的调度，如同他的奏鸣曲式结构既规则又传统。两个中间乐章都是它们同类发展的极好例子。不可能看到任何旋律和管弦乐法的改进。末乐章的大部分与第一乐章联系不大，但是正像海顿《第一百零二交响曲》那样，丢掉其萌芽动机的全部关联，直到末乐章的尾声才重新提起那样，沃日谢克同样以全体木管吹奏的取自起始动机的转位形式来结束他的交响曲。

炫技性协奏曲

在十九世纪初交响曲因缺乏一位有足够水平依据当前需要来对它进行塑造的作曲家而衰落之时，器乐协奏曲的境况却并非如此。上文已经论及法国小提琴学派的小提琴协奏曲，还必须指出克鲁采和罗德在十九世纪的头十年与在十八世纪末一样积极地从事演奏和作曲活动。

独奏钢琴与乐队的协奏曲同样重要，其原因不言而喻。尽管海顿的交响曲自 1770 年代赢得声望，1780 年代享誉国际，1790 年代占据显赫地位。钢琴协奏曲却没有可以比拟的音乐文献。然而钢琴协奏曲日渐流行，不少炫技性演奏家写作供自己演奏的协奏曲。遗憾的是，一般来讲他们都是无足轻重的作曲家，他们的作品生命短暂。唯一有价值的一些协奏曲——由莫扎特写的协奏曲——实际上在当时并不为人知晓。莫扎特的钢琴协奏曲只有最后一部是在他生前出版的。以下列表反映出创作日期与出版日期之间的奇特关系：

作品编号	作曲年代	出版年代	作曲与出版年代差异
595 B$^\flat$大调	1788/1791	1791	无差异
537 D 大调	1788	1794	六年
503 C 大调	1786	1798	十二年
491 C 小调	1786	1800	十四年
488 A 大调	1786	1800	十四年
482 E$^\flat$大调	1785	1800	十五年
467 C 大调	1785	1800	十五年
466 D 小调	1785	1796	十一年

658

这些作品开始印刷之时，随着乐器性能的发展，理想的钢琴协奏曲的形式已经改变。出现了一些次要作曲家写的作品，他们对于新乐器的性能有一种直觉的感知力，又有集中强化的训练和非常精湛的技巧。假如钢琴协奏曲有过与交响曲同样的发展经历，那么莫扎特的协奏曲也许到 1820 年会受到尊崇。实际上它们都被约翰 · 菲尔德、约翰 · 内波穆克 · 胡梅尔、弗利德里希 · 卡尔克布雷纳、伊格纳兹 · 莫舍勒斯（1794—1870）以及其他作曲家的协奏曲淹没，只有为数不多的几首是由于作曲家的名字和巨大声望才在音乐舞台上占有一席之地。

菲尔德于 1799 年发表的《第一钢琴协奏曲》因其慢乐章基于一首受人喜爱的苏格兰曲调而被提及。1814 年首版的《A$^\flat$大调第二钢琴协奏曲》（*ACM* 75， 第一乐章改编成钢琴独奏）最迟作于 1814 年似乎不太合情理，因为菲尔德是位甚得人心的音乐会钢琴演奏家，1814 年出版了好几首协奏曲。比较可信的是它的创作日期接近于十九世纪初，也许早至 1804/1805 年，因为炫技家们往往对于他们的炫技倾向是遮遮掩掩的，不作印刷出版，以免他们的技术创新透露出去被他人模仿。

像这一时期及之后的许多协奏曲一样，这部作品旨在通过大篇幅来突出独奏家雄辩豪迈的形象；第一乐章篇幅很长，由中速 4/4 拍子的五百零四小节。[2]

---

2. 值得注意的是，在 1785 年以前，莫扎特并无意把钢琴协奏曲中的独奏者（通常是他本人）构思成“英雄”形象，但从 1785 年以后，他的协奏曲的规模有所扩大，出现了一些英雄性的姿态和笔触，并在很大程度上注重对高潮的渲染。

这部协奏曲抒情的本质通过一长段旋律立即表达出来，这段旋律一气呵成，不可分割地延展，既无前段和后加，也无节奏的 / 动机的 / 旋律的反复，在八小节的半终止处加上休止符号；然后回到开始之处，旋律、和声、管弦乐法精致巧 659 妙的变形，在第 16 小节处方才结束。接下来的三十余小节出现了与强奏［*forte*］力度的对比，其旋律和节奏轮廓来自乐曲起始之处。第 46—47 两小节平静的连接引向建立在属调上的又一个“如歌的”［*cantabile*］旋律，像第一支旋律一样，结构基本为八小节；但第二个八小节延续部分有所变化，它最终返回起始时的音乐材料。管弦乐呈示部没有写成像维奥蒂的协奏曲那样，而是清楚地构想成三部曲式，以弦乐奏出平静安详的旋律开始，转向节奏鲜明、力度很强的展开性段落，然后经过“如歌的”旋律返回乐曲开始时的音乐。

独奏钢琴将起始时的抒情转变成英雄性的陈述，力量（第 85—88 小节）与温情（第 89—92 小节）互相联系。它的反复（第 93—96 小节）变化得十分动人，在第 95 小节是勃拉姆斯风格的瞬间闪现。[3] 这样的珍珠［*Jeu perlé*］般的抒情性的一面，从四小节延伸到十二小节，并令人惊奇地引入似乎从开始处（第 110—118 小节）发展出的新材料，等到其后才转到属调。

第 134—141 小节是他对奏鸣曲式作结构变体的最重要一步，现在把它引入到协奏曲之中。运用属音低音持续音的手法最早出现于 1780 年代的交响曲，在主调和乐曲起始的旋律 / 节奏材料再现之前造成一种紧张感，在新协奏曲中的同一结构点上，以制造高潮和预示向呈示部第二个“如歌的”旋律领域引进！当第二个“如歌的”旋律由钢琴独奏家弹奏时，跟随一段高潮状态的半音颤音的经过性段落（第 165 小节之后），在以此方式结束的这一部分，作曲家们仍然想要制造一个高点。

第二个乐队全奏段落（第 215—239 小节）中心调性为 $E^{\flat}$大调，用 $E^{\flat}$开始时的材料结束于这一调性之上，宣布雄居其上英雄性的独奏者（这时在 $E^{\flat}$小调上）到来。第 255—275 小节包含一个色彩不寻常的插段，引出一个有趣的历史性问题：菲尔德的这些小节（谱例 XXXII—2a）与贝多芬《第五钢琴协奏曲》（Op. 73,

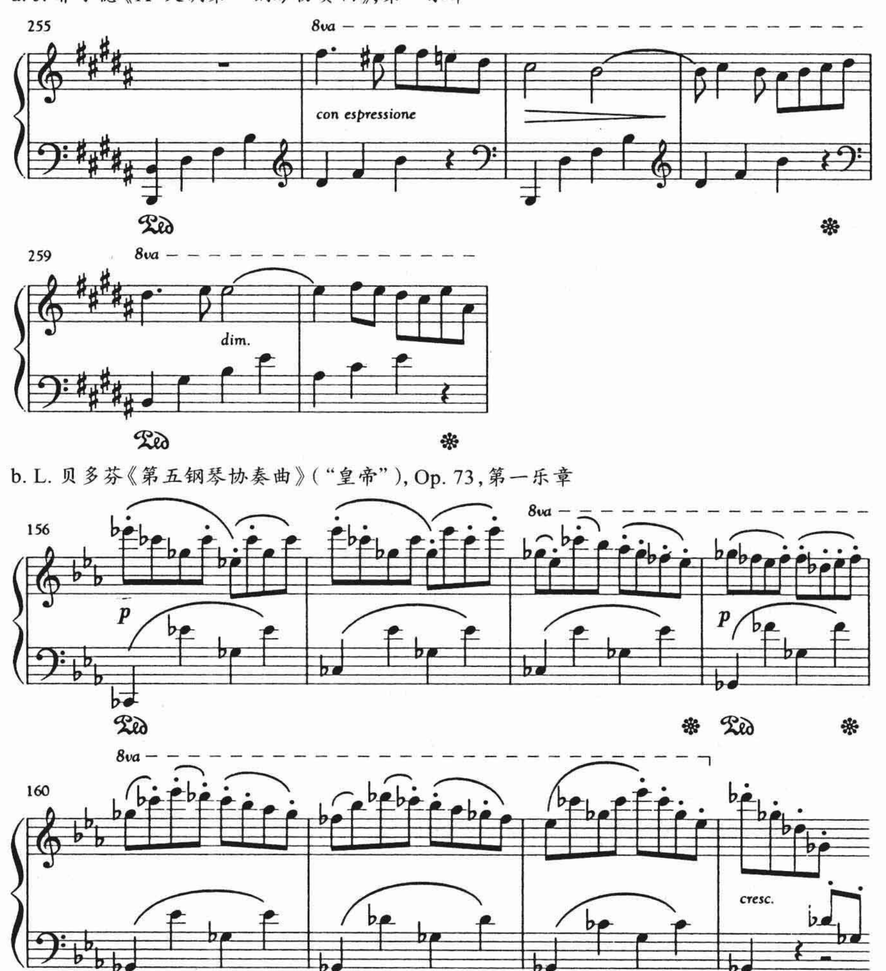
---

3. 此处提及勃拉姆斯并非是说菲尔德对他有所预示，而是想显示，勃拉姆斯（他擅于从平腐中拾珍）从他的许多前辈身上汲取了闪光的东西，并贮存在自己身上。

1808/1809）第一乐章第 159—166 小节（谱例XXXⅡ—2b）之间的相似性，引起了两者谁居前和是谁影响谁的问题，任何内在的依据都是无法加以证明的，而外在的依据又缺乏。在结构上这样的经过性段落各自起着不同的作用，但在和声上完全相同（虽然拼缀的方式有所区别），加之听觉效果极其相似。在钢琴技术上它们也是血缘兄弟。

谱例XXXⅡ—2：菲尔德的风格对贝多芬的影响 660

a. J. 菲尔德《A♭大调第二钢琴协奏曲》，第一乐章



b. L. 贝多芬《第五钢琴协奏曲》（“皇帝”），Op. 73，第一乐章
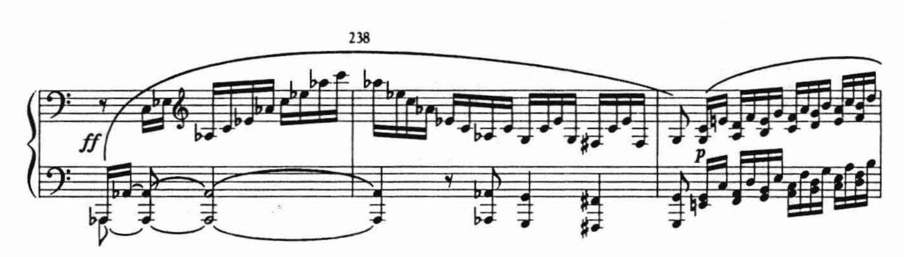
菲尔德协奏曲的第二个独奏段落余下的部分以谈话方式来处理，甚至达到了高潮的颤音（第372—373小节），但不在原定要求的F小调。在下一个三十五小节从F小调的假再现回到A♭大调（第413小节）真正的再现部，从这里到结束把“如歌的”材料作极不完整的回顾，几乎砍去了所有经过性段落的直接拼接，661 其结果是结束段落的长度不到另外两个主要部分长度的一半，并没有为华彩段留下余地。
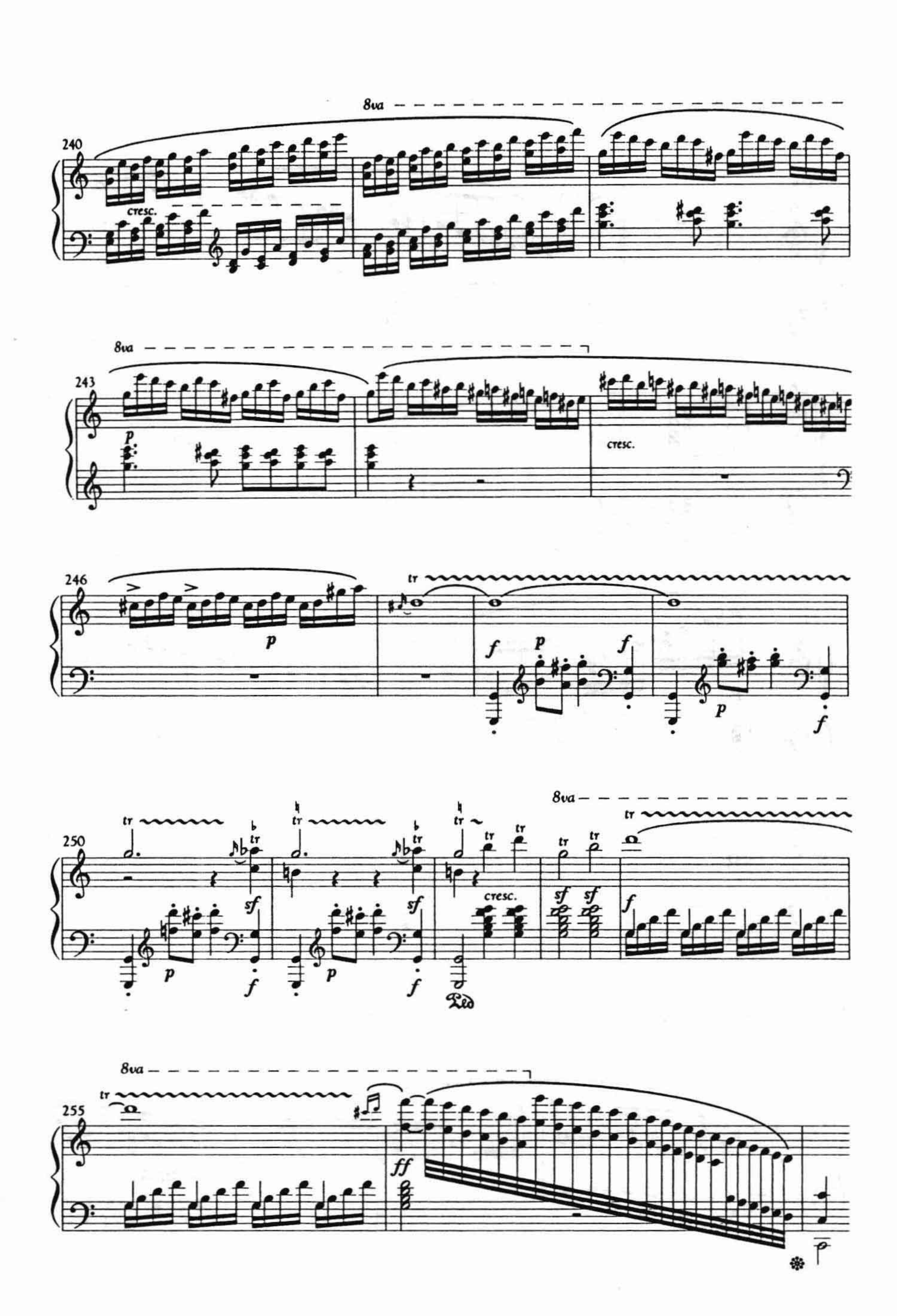
这部协奏曲既独特又典型，其独特之处是在钢琴音响与管弦乐音色两个方面都具有作曲家听觉想象力的特质，菲尔德的管弦乐处理得细腻而技艺高超，并且与十九世纪后来许多炫技性作曲家不同，他从克莱门蒂接受健全扎实的教育，加之他自己的才能，使他得以像对独奏部分那样给予管弦乐写作极大的关注。他的弦乐组分部写作意识以及转调技巧都十分卓越，也许比不上贝多芬，但是当然不会亚于他老一代的同时代人（例如最后一部协奏曲作于1800年前后的科泽鲁赫）。

希望表达宏伟深刻感受是这一时代的典型特征。因此，管弦乐呈示部的篇幅必须很长，理想的做法是它应该用一个悬而未决的高潮导出独奏家弹奏的引子，让独奏家来释放高潮。胡梅尔的《A小调协奏曲》（Op. 85，1816）就证明了这些特点。在一段一百一十九小节的管弦乐呈示部之后，独奏平静地进入，用逐渐增强的不协和音响引向一个新材料的并发，然后才解决到呈示部新材料。同样典型的特点是第二个“如歌的”材料处理，它也许被认为是由诸如菲尔德、胡梅尔等音乐思维简单的炫技钢琴家所引起的一个基本结构的问题，当然莫扎特式协奏曲的高潮（置于呈示部结束和最后一个乐队演奏段落之前）通过炫技与结构布局的结合保持了它们的生命力。在十九世纪初协奏曲中，在这一高潮点只剩下炫技演奏家一人，并且可以与这一世纪稍 662 后嵌入歌剧咏叹调中短小的华彩段或华彩经过句［*roulades*］相比较。在第二个音乐材料之前，胡梅尔写了十七小节的钢琴华彩音型——创造一种期待感的手法，随其之后的音乐必须突然降低等级——在结构的这一部分制造一个高潮，在呈示部的结尾和再现部结束之时就迫切需要延展和变化高潮。谱例XXXII—4展示了这种方法，其中莫扎特协奏曲呈示部颤音的结尾在他学生的手中变得膨胀臃肿。

谱例XXXII—3：J. N. 胡梅尔《钢琴协奏曲》，Op. 85，第一乐章

谱例XXXII—4：J. N. 胡梅尔《钢琴协奏曲》，Op. 85，第一乐章，呈示部的结束部





8va
240
cresc.
8va
243
p
cresc.
246
p
tr
f
p
f
p
f
250
tr
sf
p
f
tr
sf
p
f
tr
tr
tr
cresc.
tr
tr
sf
sf
8va
tr
f
8va
255
tr
ff

协奏曲和交响协奏曲保持了这一时期交响曲已经丧失的创造活力，所以如此，主要是出自其社会功能：靠直接的音乐冲击力来影响大众。而交响曲背负传统的包袱、要起到提高道德修养作用的包袱以及“真正的快乐是一种严肃的事”的包袱，无法与协奏曲抗争。炫技性协奏曲继续保持十八世纪的传统，即第一乐章篇幅长大以及在第一乐章内部划分成几个大的段落，在整个十九世纪都保持着。浪漫主义协奏曲试图摒弃这一传统（如门德尔松、施波尔、布鲁赫等）也未能成功。协奏曲还保留了十八世纪那种尽管第一乐章庄重严肃，末乐章总是极其明亮的格局，音乐材料与前两乐章没有关联。相反，交响曲作曲家似乎越来越让作品成为一个统一体，对作品的结束赋予最大的关注。正因如此，十九世纪于音乐厅中演奏的这两种重要体裁最显著的悖论是：由十八世纪乃至更早以来大量作品所建立牢固传统的交响曲，最终结构和效能经历了巨大改变，与此同时，传统根基要浅得多的协奏曲更多接近它的原来形态。 663

意大利对歌剧传统的坚守

通常可以认为歌剧的音乐比较容易贴近时尚，比其他音乐种类更加敏锐地反映那一时刻的倾向。十九世纪歌剧时尚风格的根基（特别是法国大歌剧和德国浪漫主义歌剧不断进步和推动的力量）很大程度地溯源到十八世纪。同样，十八世纪歌剧的各种风格已经极大地渗入十九世纪，然后才让位于新的思潮。浪漫主义素来在地理上界定为北方欧洲诸国，如不列颠、斯堪的纳维亚、德意志等等本土的思想模式，而对法国和意大利这样的国家，浪漫主义只是从它得名［romance 原指法兰西地方语，与官方的拉丁语相对，后扩展到意大利，现为源自拉丁语的许多语言的总称，在语言学上称为诺曼语——译注］。这种说法不是没有道理，理由在于这一事实：意大利歌剧完全拒绝承认格鲁克、皮钦尼、凯鲁比尼以及萨里埃利歌剧创作中可能加于意大利歌剧的任何影响，它继续适应梅塔斯塔西奥的台本，把歌剧划分成正歌剧和喜歌剧的截然两极。当然到了十九世纪初，一切似乎都显示出意大利歌剧进入了停滞状态，被法国歌剧超过，不久又被德国歌剧赶上。 664

1801 年奇马洛萨去世，帕伊谢洛最好的作品都不如奇马洛萨。移居法国的

意大利人，如凯鲁比尼、加斯帕罗 · 斯蓬蒂尼仍在活动，但是凯鲁比尼最优秀的歌剧《两天》[*Les deux journées*] 创作于 1800 年，他后来的歌剧不太成功。而斯蓬蒂尼第一部得到认可的歌剧《白衣夫人》[*La vestale*] 作于 1807 年。在意大利国内最成功的歌剧作曲家是尼科洛 · 曾加雷利（1752—1837）、出身于巴伐利亚的西蒙 · 迈尔（1763—1845）和费迪南多 · 帕尔（1771—1839），但这三人中没有一个人的才能足以在历史上给人留下深刻的印象。他们完全被年轻一代作曲家：焦阿基诺 · 罗西尼、盖塔诺 · 多尼采蒂、温琴佐 · 贝利尼（1801—1835）的光芒遮盖。

罗西尼的歌剧大部分分成正歌剧和喜歌剧这两种传统的类型。正歌剧多年来改变得如此之少，以至于罗西尼改动他早年的正歌剧杰作《坦克雷迪》[*Tancredi*， 1813] 的结尾，从快乐改为悲剧性的结束，因观众的强烈反对使他重新改回原状。[4]他最成功的歌剧《塞维利亚理发师》(1816)由斯特比尼[Sterbini]撰写台本，清楚地表明罗西尼是如何扩展了他前辈们的音乐风格。

ACM 76 包含一段选自《塞维利亚理发师》第一幕费加罗与罗西娜的二重唱（第 7 分曲）。重唱之前的清宣叙调（未包括在谱例中）完全像是选自五十年 665 前任何一部喜歌剧。情节是费加罗告诉罗西娜，假扮成穷学生的伯爵爱上了她。用歌词来说明，而且与博马舍的原著一样。然而博马舍让罗西娜对此没有失态并显得羞怯之处（这一点巴黎和法国宫廷老于世故的听众是不会注意不到的），罗西尼的台本把这一场面变成较为粗俗的喜剧，以适应更广泛的、也许教养不那么高的听众，还把罗西娜改成一位卖弄风情的女人。音乐用了旋律线在两个人物之间交替出现的手法以突出喜剧性。罗西尼让费加罗重复唱罗西娜刚唱过的花腔真是一妙笔，不仅试图有某种喜剧性的不协调，而且，当罗西娜的唱词是她在一旁沾沾自喜，费加罗的歌词奉承罗西娜的同时，保持他对她的戏剧优势。音乐的反复具有结构意义，谈话迅速交替推进情节向前发展，最后达到费加罗与罗西娜一同歌唱。此时，费加罗的声部仅提供不加装饰的和最必要的和声，显得对罗西娜低声下气。音乐全无特色，让罗西尼的这部作品免于低俗的是歌词本身和歌词的节奏配置。作曲家个人风格的两个方面，器乐对于声乐花

4. 没几年后，意大利歌剧观众以及欧洲其他歌剧观众，也开始认为歌剧是可以悲剧结束。



在科文特花园剧场上演的清唱剧音乐会。清唱剧只能在剧院演出，因为音乐厅容纳不下乐队、合唱队和独唱者。

腔的灵活反应以及连续不断的轻快活泼的节奏，风靡整个欧洲，并使罗西尼成为 1810 至 1830 年间音乐舞台最具影响力的人物。也许让他感到他自己属于旧传统的，是他在 1829 年的《威廉 · 退尔》之后写不出更多的歌剧这一事实，因为他深信自己跟不上歌剧发展的趋势。

新传统开始时的合唱音乐

十九世纪初教堂音乐作品出现复兴的现象，不仅在维也纳约瑟夫二世去世后放松了对于教堂音乐的限制，其他地方也是如此。艾森施塔特的艾斯特哈齐家族带来了海顿最后的六首弥撒曲（前文已经论及），还有 1804 年被该家族委

任接替海顿职位的胡梅尔写的三首，以及贝多芬 1807 年的一首。米夏埃尔 · 海顿（十八世纪晚期最重要的教堂音乐作曲家）在 1801 年和 1803 年受维也纳皇家委托创作了两首；贝多芬《D 大调庄严弥撒曲》（1823）也可认为与皇家有关，因为它是为鲁道夫大公而作。在巴黎，不受拿破仑赏识的凯鲁比尼，在波旁王朝 666 复辟时期被委任为皇家小教堂主管之一，创作了数首弥撒曲。但是他这些弥撒曲的第一首是复辟之前访问希迈王妃[Princess de Chimay]而作。此时，1808 年，因失败而感到痛苦的凯鲁比尼几乎放弃作曲，发展他对于绘画和植物学的爱好。当地的村民们请他为他们的小教堂写作供圣塞西莉亚节演出的作品，从这一寒微的境况起，开创了一番事业，他转而成为此时期首屈一指的教堂音乐作曲家。在 1809 年的《弥撒曲》之后，1811 年写了一首显然并非为特定演出目的而作的大型《弥撒曲》。他的首部安魂曲《C 小调安魂曲》（1816）为纪念路易十六被处死刑而作，也是这部作品致使贝多芬对友人霍尔茨说：他感到凯鲁比尼为亡者而作的弥撒曲比莫扎特写的更令他满意，他还说：安魂曲应该是对死者的悼念，不应该有最后的号角和末日审判的噪声。[5]

这一时期的合唱音乐成了业余爱好者们在一起"做"音乐最流行的方式。此 667 时的宗教音乐只能部分地满足需要，有些地方妇女们仍然不许在教堂合唱队中歌唱这一事实，意味着它没有全部满足潮流的需要。为男声的、为女声的和为混声的分声部歌曲、基于各种诗歌主题的康塔塔和清唱剧，最常见的是采用宗教题材，它们都有助于使合唱运动给整个十九世纪音乐发展以最强的影响，直至二十世纪。

结语

任何一个社会的音乐生活总是对阐释人类的天性感兴趣。此书中论及这一时期，见证了美的艺术作品的创造，以及对音乐的本质做发人深省的哲学探索。毫无疑问，我们讨论了音乐"黄金时代"的发展及其随后所降至的"白银时代"。

---

5. Cited in Thayer-Forbes, *op. cit.*, p. 985.

该时期的特质不能用过于简单化的公式来归纳：这个“黄金时代”并非是把结构看得高于内涵，理智并不高于感情，克制也不高于放纵，这一时代的人也不那么向往古希腊和古罗马。总而言之，对于“古典音乐”的特质，不能以上述方式来界定，因为它涵盖了所有属于“高雅趣味”[good taste] 的东西，而“高雅趣味”是无象无形的。

十八世纪末，伊曼努埃尔 · 康德在论述独创性的天才时总结了他那一时代的经验。继之，他的描述被人简化到了荒谬的地步，甚至认作是一个处方（见第 384–386 页）“要成为一名天才，必须标新立异”。[6] 但是，无论莫扎特还是海顿追求过这种创新吗？实际上，若考虑到“二流大师”在那个时代的数量和质量便不难发现，“创新”并不是那个时代所普遍追求的价值，取而代之的是，他们力求遵守普遍接受的艺术趣味理想。因此，十八世纪晚期的音乐也许有时会很枯燥，但从不会陷入“自命不凡”或“自我陶醉”。

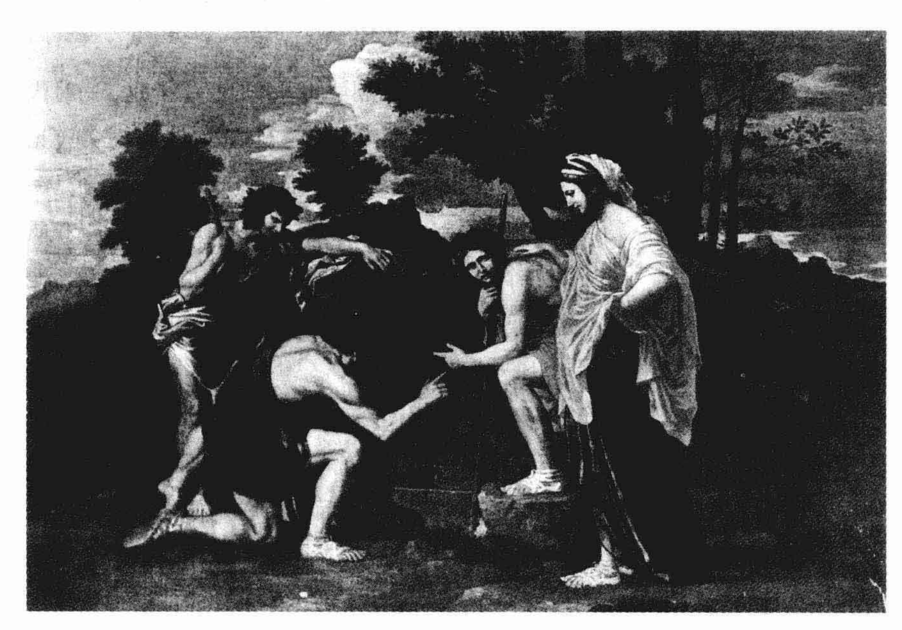
一个时代是否能通过思索和努力而成为黄金时代？那一黄金时代的人们是否意识到他们生活在最美好的世界？回答是否定的！莎士比亚和他群星璀璨的同时代人并不会意识到他们已经实现了什么，而只会看到他们需要实现什么。海顿感叹自己直到晚年才学会运用木管乐器，而莫扎特则未能写完那部日后成为他自己的安魂曲的作品。亚当和夏娃不满足于伊甸园能够合法提供给他们的东西。只有当黄金时代过去了，沉思者的脑海中才会闪现出对以往 668 的一丝理解。

法国画家尼克劳斯 · 普桑（Nicolas Poussin，1593—1665）就是这样的人物。下面的油画名为“阿卡狄亚的牧羊人”[*The Arcadian Shepherds*，阿卡狄亚是古希腊的一山区，其居民过着田园式淳朴生活——译注]，其中的四个人物（一个女人穿着祭司服装，三个男人面容严肃而智慧）指着一座墓碑上的碑文。碑文刻的是 ET IN ARCADIA EGO——直译即为“我，也，在阿卡狄亚”。其中的意涵模棱两可。可以理解为“我，逝者，如你一般，曾在阿卡狄亚”，也可以说成：“我，死亡，在此，即使在阿卡狄亚”。但是，弥漫其中的“沉重性”[gravity]、“美好性”[beauty] 和“必死性”[mortality] 却毫不含糊。对“美好”的沉思就是对

---

6. 康德意识到他公式化表述的危险，所以进而谈论了独创品质的无法言说性。

“逝去”的缅怀。十八世纪最优秀的音乐正是给了我们一种“阿卡狄亚”的意象。然而，就像失去童贞一般，就像深沉的怀旧一般，尽善尽美的阿卡狄亚已不可复得，唯有在心灵深处才能召唤其重现。



油画《阿卡狄亚的牧羊人》，藏于巴黎卢浮宫博物馆。

ET★IN★ARCADIA★EGO

附录



参考文献／索引

参考文献

下列参考文献目录针对的是一般读者，因而不可避免地省略了大量本应包含在内的篇目。文献的选择依据现实的考虑，除去作品目录外，过于专业性的研究文献和非英语类著作均未包括在内。平装版的书籍条目之前标上了星号。读者如欲进一步了解相关信息，建议参考《新格罗夫音乐和音乐家辞典》［*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols., London: Macmillan, 1980.］。

如欲查阅在《新格罗夫音乐和音乐家辞典》之后出版的著作，读者还可以参考*RILM Abstracts of Music Literature*（New York: CUNY, 1967年至今），and *The Music Index*（Warren MI：Harmonie Park Press，1949年至今）。

以下单卷本参考著作值得推荐：

Baker's Biographical Dictionary of Musicians. (8th ed.) Ed. Nicholas Slonimsky. New York: Schirmer Books, 1992.

Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. London: Oxford Univ. Press, 1963.

The New Harvard Dictionary of Music. Ed. Don Michael Randel. Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1986.

The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music. Ed. Stanley Sadie. New York: Norton, 1988.

众多作曲家的作品全集可以在许多图书馆中找到。这类全集版本通常都依据

所能获得的最可靠的音乐手稿资料，并以现代的研究实践来对作品进行整理与编订。特别建议读者尽可能参考这些版本，尤其当涉及海顿、莫扎特和贝多芬的作品时。

参考文献分为六个部分：

1. 作品目录。此处收录的只是此类文献的精选。
2. 有关政治、外交和社会历史的一般性读物。
3. 美学；音乐的本质；对音乐和艺术的审思。
4. 综论性音乐著述。
5. 关于海顿、莫扎特和贝多芬的著作。
6. 关于其他作曲家的著作。

1. 作品目录

C. P. E. Bach. Helm, E. Eugene. *Thematic Catalogue of the Works of C. P. E. Bach*. New Haven: Yale Univ. Press, 1989.

J. C. Bach. Terry, Charles Sanford. *John Christian Bach*. (2nd ed.). London: Oxford Univ. Press, 1967, pp.193-361.

L. van Beethoven. Kinsky, Georg, and Hans Halm. *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. Munich and Duisburg: G. Henle, 1955.

L. Boccherini. Gérard, Yves. *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. Trans. Andreas Mayor. London: Oxford Univ. Press, 1969.

M. Clementi. Tyson, Alan. *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*. Tutzing: Hans Schneider, 1967.

J.L. Dussek. Craw, Howard Alan. *A Biography and Thematic Catalogue of the Works of J.L.Dussek (1760-1812)*. Ann Arbor: University Microfilms, 1964.

J. Haydn. Larsen, Jens Peter. *Three Haydn Catalogues* (facsimile ed.). Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1979.

——. Hoboken, Anthony van. *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957-1978.

W. A. Mozart. Deutsch, Otto Erich. *Mozart's Catalogue of his Works 1784-1791*. New York: Herbert Reichner, n. d.

——. Köchel, Ludwig von. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. (6th ed.) Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1964.

F. Schubert. Deutsch, Otto Erich. *Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

L. Spohr. Göthel, Folker. *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*. Tutzing: Hans Schneider, 1981.

G. B. Viotti. White, Chappell. *Giovanni Battista Viotti (1775-1824), a thematic catalogue of his works*. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1985.

2. 普通史论

*Anderson, M. S. *Eighteenth-Century Europe, 1713-1789*. London: Oxford Univ. Press, 1966.

*Briggs, Asa. *The Age of Improvement: 1783-1867*. London: Longmans, Green & Co., 1959.

*Brooke, John. *King George III*. London: Constable, 1972.

*Casanova, Jacques. *The Memoirs of Jacques Casanova de Seingalt*. Trans. Arthur Machen. New York: G. P. Putnam's Sons, n.d.

*Cobban, Alfred. *Aspects of the French Revolution*. London: Jonathan Cape, 1968.

*Guérard ,Albert. *France in the Classical Age*. New York: Harper Torchbooks, 1965.

*Hervey, Baron John. *Lord Hervey's Memoirs*. Ed. Romney Sedgwick. New York: Macmillan, 1963.

Marshall, Dorothy. *Eighteenth-Century England*. London, Longmans, Green & Co., 1963.

Mitford, Nancy. *Madame de Pompadour*. London: Hamish Hamilton, 1968.

——. *Frederick the Great*. New York: Harper & Row, 1970.

*Ogg, David. *Europe of the Ancien Régime, 1715-1783*. New York : Harper Torchbooks, 1965.

*Sorel, Albert. *Europe and the French Revolution*(1885). Trans. and ed. Alfred Cobban and J. W. Hart. London: Collins, 1969.

Turberville, A. S., ed. *Johnson's England*. Oxford: Clarendon Press, 1952.

*Walpole, Horace. *Memoirs*. Ed. Matthew Hodgart. London: Batsford, 1963.

*Willey, Basil. *The Eighteenth-Century Background*. London: Chatto & Windus, 1940.

*Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. London: Chatto & Windus, 1958.

3. 美学：艺术的审思

*Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford Univ. Press, 1953.

*Brendel, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books, 1976.

*Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley: Univ. of California Press, 1974.

*Dahlhaus, Karl. *Esthetics of Music*. Trans. William W. Austin. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Katz, Ruth and Karl Dahlhaus, eds. *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1987.

Kivy, Peter: *The Corded Shell*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1980.

*——: *Music Alone*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990.

Le Huray, Peter & James Day, eds.: *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Lippman, Edward A. *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1986.

Oliver, Alfred Richard. *Encyclopedists as critics of music*. New York: AMS Press, 1966.

Reti, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. London: Faber & Faber, 1961.

*Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1965.

Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989.

4. 综论性音乐著述

Abraham, Gerald, ed. *The Age of Beethoven, 1790-1830*. London: Oxford Univ. Press, 1982.

Barford, Philip. "The Sonata Principle: A Study of Musical Thought in the Eighteenth Century." *Music Review*, XIII, 1952, pp.255-263.

*Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music*. Trans. M. D. Herter Norton. New York: Norton, 1970.

Brook, Barry. "The Symphonie Concertante: An Interim Report." *The Musical Quarterly*, XLVII, 1961, pp. 493-516.

——, ed. *The Breitkopf Thematic Catalogue... 1762-1787*. New York: Dover, 1966.

Carse, Adam. *18th-Century Symphonies: a short history*. London: Augener, 1951.

——. *The Orchestra in the XVIIIth Century*. New York: Broude, 1969.

Demuth, Norman. *French opera: its development to the Revolution*. Sussex: Artemis Press, 1963. Reprint, New York: Da Capo, 1978.

Fiske, Roger. *English theatre music in the eighteenth century*. (2nd ed.) Oxford: Oxford Univ. Press, 1986.

Foster, Myles Birket. *History of the Philharmonic Society of London, 1813-1912*. London: John Lane, 1912.

Grout, Donald J. *A Short History of Opera*. (3rd ed.). New York: Columbia Univ. Press, 1988.

—— and Claude Palisca. *A History of Western Music*. (4th ed.). New York: Norton, 1988.

Helm, E. Eugene. *Music at the Court of Frederick the Great*. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1960.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Alfred A . Knopf, 1956.

Kirkendale, Warren. *Fugue and Fugato in rococo and classical chamber music*. Trans. Margaret Bent and the author. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1979.

Landon, H. C. Robbins. *Essays on the Viennese Classical Style*. London: Macmillan, 1970.

*Loesser, Arthur. *Men, Women, and Pianos: a Social History*. New York: Simon & Schuster, 1954.

Mackerness, Eric David. *A social history of English music*. London: Routledge, Kegan Paul, 1964.

Neumann, Frederick. *Essays in performance practice*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Newman, William. *The Sonata in the Classic Era*. (3rd ed.) New York: Norton, 1983.

*Pauly, Reinhard. *Music in the Classic Period*. (3rd ed.). Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.

Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

——. "Harmonic Aspects of Classic Form." *Journal of the American Musicological Society*, II, 1949, pp. 159-168.

Robinson, Michael. *Opera before Mozart*. London: Hutchinson, 1966.

*Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.

*——. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980.

Stein, Jack M. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1971.

*Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford Univ. Press, 1946.

Weimer, Eric. *Opera seria and the evolution of classical style, 1755-1772*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

Wellesz, Egon and Frederick Sternfeld, eds. *The Age of Enlightenment, 1745-1790*. London, Oxford Univ. Press, 1973.

Yorke-Long, Alan. *Music at Court: four eighteenth-century studies*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1954.

5. 海顿、莫扎特和贝多芬

贝多芬

Anderson, Emily, ed. and trans. *The letters of Beethoven*. New York: Norton, 1985.

Arnold, Denis, and Nigel Fortune, eds. *The Beethoven Reader*. New York: Norton, 1971.

Cooper, Barry, ed. *The Beethoven Compendium: a guide to Beethoven's life and music*. London: Thames and Hudson, 1991.

Cooper, Martin. *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*. London: Oxford Univ. Press, 1970.

*Grove, Sir George. *Beethoven's Nine Symphonies*. New York: Dover, 1962.

*Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979.

*——and Alan Tyson. *The New Grove Beethoven*. New York: Norton, 1983.

Landon, H. C. Robbins, ed. *Beethoven: a Documentary Study*. London: Macmillan, 1970.

*Lang, Paul Henry, ed. *The Creative World of Beethoven*. New York: Norton, 1971.

Mellers, Wilfrid Howard. *Beethoven and the Voice of God*. London: Faber & Faber, 1983.

Riezler, Walter. *Beethoven*. Trans. G. D. H. Pidcock. New York: E. P. Dutton, 1938.

Ringer, Alexander. "Beethoven and the London Piano-Forte School." *Musical Quarterly*, 56 (1970), p.72.

Scherman, Thomas, and Louis Biancolli, eds. *The Beethoven Companion*. New York: Doubleday, 1972.

*Schindler, Anton Felix. *Beethoven as I knew Him*. Ed. D. W. MacArdle. Trans. Constance S. Jolly. New York: Norton, 1972.

*Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Books, 1977.

*Sonneck, Oscar George, ed. *Beethoven: Impressions of Contemporaries*. New York: Schirmer Books, 1967.

*Sullivan, John William Navin. *Beethoven, his spiritual development*. New York: Alfred A. Knopf, 1964.

*Thayer, Alexander Wheelock. *Thayer's Life of Beethoven*. Rev. E. Forbes. Princeton: Princeton Univ. Press, 1967.

Tovey, Sir Donald Francis. *Beethoven*. London: Oxford Univ. Press, 1951.

Tyson, Alan, ed. *Beethoven Studies*, Vol.I, New York: Norton, 1973. Vol.II, London: Oxford Univ. Press, 1977. Vol.III, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1982.

Wallace, Robin. *Beethoven's critics: aesthetic dilemmas and resolutions during the composer's lifetime*. Cambridge Univ. Press, 1986.

Wegeler, Franz Gerhard. *Beethoven remembered: the biographical notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Arlington, Va: Great Ocean Publishers, 1987.

海顿

Barrett-Ayres, Reginald. *Joseph Haydn and the string quartet*. London: Barrie and Jenkins, 1974.

Brown, A. Peter. *Joseph Haydn's Keyboard Music: sources and style*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986.

Geiringer, Karl. *Haydn: a creative life in music.* (3rd ed.). Berkeley: Univ. of California Press, 1982.

Gotwals, Vernon, trans. *Joseph Haydn: eighteenth-century gentleman and genius.* Translations of: G. A. Griesinger. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, and A. C. Dies. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn.* Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1963.

*Hughes, Rosemary. *Haydn.* London: Dent, 1974.

Landon, H. C. Robbins. *Haydn: chronicle and works.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976-1980.

——. *The Symphonies of Joseph Haydn.* London: Barrie and Rockliff, 1961.

*Larsen, Jens Peter and Georg Feder. *The New Grove Haydn.* New York: Norton, 1983.

Schroeder, David. *Haydn and the Enlightenment: the late symphonies and their audience.* Oxford: The Clarendon Press, 1990.

Webster, James Carson. *The bass part in Haydn's early string quartet and in Austrian chamber music 1750-1780.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1973.

莫扎特

Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni.* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

Anderson, Emily. *The Letters of Mozart and his Family.* (3rd ed.). New York: Norton, 1985.

*Blom, Eric. *Mozart.* London: Dent, 1962.

Deutsch, Otto Erich. *Mozart: a Documentary Biography.* Trans. Jeremy Noble and Peter Branscombe. Stanford: Stanford Univ. Press, 1965.

*Einstein, Alfred. *Mozart: his character, his work.* (6th ed.). Trans. Arthur Mendel and Nathan Broder. New York: Norton, 1945.

Hutchings, Arthur. *Mozart: the man, the musician.* London: Thames and Hudson, *1976.*

——. *A Companion to Mozart's Piano Concertos.* London: Oxford Univ. Press, 1948.

King, Alexander Hyatt. *Mozart in Retrospect: studies in criticism and bibliography.* (3rd ed.). London: Oxford Univ. Press, 1970.

Landon, H. C. Robbins. *1791: Mozart's last year.* London: Thames and Hudson, 1988.

——. *Mozart and Vienna.* New York: Schirmer Books, 1991.

——. *Mozart, the golden years.* 1781-1791. London: Thames and Hudson, 1989.

——, ed. *The Mozart compendium: a guide to Mozart's life and music.* London: Thames and Hudson, 1990.

*—— and Donald Mitchell, eds. *The Mozart Companion.* New York: Norton, 1969.

*Lang, Paul Henry. *The Creative World of Mozart.* New York: Norton, 1963.

Liebner, Janos. *Mozart on the Stage.* New York: Praeger, 1972.

*Sadie, Stanley. *The New Grove Mozart.* New York: Norton, 1983.

St. Foix, Georges de. *The Symphonies of Mozart.* Trans. Leslie Orrey. London: Dennis Dobson, 1947.

Schenk, Erich. *Mozart and His Times.* Trans. and ed. Richard and Clara Winston. New York: Alfred A. Knopf, 1959.

Steptoe, Andrew. *The Mozart-Da Ponte operas: Cultural and musical background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Cosi fan Tutte.* Oxford: Clarendon Press, 1988.

Novello, Vincent, *A Mozart Pilgrimage-1829.* Ed. Rosemary Hughes. London: Novello, 1955.

Zaslaw, Neal with William Cowdery. *The Compleat Mozart.* New York: Norton, 1990.

6. 其他作曲家

C.P.E.巴赫

Barford, Philip. *The Keyboard Music of C. P. E. Bach, considered in relation*. New York: October House, 1966.

*Helm, E. Eugene. "Carl Philipp Emanuel Bach." In *The New Grove Bach Family*. New York: Norton, 1983.

Ottenberg, Hans-Günter. *C. P. E. Bach*. Trans. Philip J. Whitmore. Oxford: Oxford Univ. Press, 1987.

J.C.巴赫

Terry, Charles Sanford. *John Christian Bach*. (2nd ed.). London: Oxford Univ. Press, 1967.

*Warburton, Ernest. "Johann Christian Bach." In *The New Grove Bach Family*. New York: Norton, 1983.

博凯里尼

Rothschild, Germaine Halphen, *Luigi Boccherini, his life and work*. Trans. Andreas Mayor. London: Oxford Univ. Press, 1956.

克莱门蒂

Plantinga, Leon. *Clementi: his life and music*. London; New York: Oxford Univ. Press, 1977.

迪特斯多夫

Ditters von Dittersdorf, Karl. *Autobiography*. Trans. A. D. Coleridge. Reprint: New York: Da Capo, 1970.

格鲁克

*Einstein, Alfred. *Gluck*. Trans. Eric Blom. New York: Collier Books, 1962.

Gluck, Christoph Willibald. *Collected correspondence and papers*. Ed. Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Trans. Stewart Thomson. London: Barrie & Rockliff, 1962.

Howard, Patricia. *Gluck and the birth of modern opera*. London: Barrie & Rockliff, 1963.

格雷特里

Charlton, David. *Grétry and the Growth of Opéra Comique*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.

匡茨

Reilly, Edward Ray. *Quantz and his Versuch: Three Studies*. New York: AMS Press, 1971.

萨玛尔蒂尼

*Churgin, Bathia. *The Symphonies of G. B. Sammartini*. Vol. 1. "The Early Symphonies." Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968.

D.斯卡拉蒂
*Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton : Princeton Univ. Press, 1953.

舒伯特
Brown, Maurice J. E. *Schubert: A Critical Biography*. London: Macmillan, 1958.
Deutsch, Otto Erich. *Schubert: A Documentary Biography*. Trans. Eric Blom. London: Dent, 1946.
Reed, John. *Schubert – The Final Years*. London: Faber & Faber, 1972.

施波尔
Brown, Clive. *Louis Spohr: A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.
Spohr, Louis. *Autobiography*. New York: Da Capo,1969.

索　引

［原注］粗体页码系指谱例，斜体页码系指插图。
［译注］此表所附均系原著页码，即中译本页边码。

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

译后记

孙国忠

《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的“诺顿音乐断代史丛书”之一，出版于1992年。这套丛书在西方音乐学界广受好评，影响很广。我于上世纪九十年代在美国加州大学（University of California at Los Angeles）音乐学系求学期间，系里每位教授开设一门音乐断代史研讨班课程时，几乎都会推荐这套系列中的相关著作作为研究生研修此课程的参考读本。这套丛书中的每部音乐断代史的写作都汲取了当时各个领域研究的新成果，学术底蕴丰厚，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这些著作的内容不仅涉及相关断代史中音乐发展的主要脉络和艺术问题，而且在现有研究成果的基础上提出与探讨了许多值得进一步深思的学术问题。另外，诺顿出版公司还配合每部断代史著作出版了由每位作者亲自编订的相应的谱例荟萃选集（Anthology），帮助读者进一步理解各个时代的音乐特征和风格演变。

本书作者唐斯（Philip G. Downs）教授是当代著名的音乐学家，出生于英国，分别在利兹大学和伦敦的皇家音乐学院学习，后赴加拿大多伦多大学读研究生，并获博士学位。他长期任教于加拿大西安大略大学（University of Western Ontario）的音乐史系，曾任该系的系主任。唐斯教授的主要研究领域为古典时期的音乐，曾发表过不少有关这一时期音乐研究的论文。

本书的翻译是集体合作的成果，由上海音乐学院音乐学系与上海师范大学音乐学院的四位教师共同完成。孙国忠翻译了序言和第一部分（共五章）及参考文献的说明，沈旋翻译了第八、九部分（共六章），伍维曦翻译了第二、

四、七部分（共十一章），孙红杰翻译了第三、五、六部分（共十章）及目录、图例，索引由孙红杰和伍维曦翻译。全书的审校由杨燕迪、孙国忠和孙红杰担任。

沈旋教授虽然已经退休，但仍然积极参与此书的翻译，并为这套丛书的出版做了很多具体工作，例如最初与上海音乐出版社联系选题和安排相关翻译事宜等。这里，我要为两位青年教师多说几句，因为他们主动承担了此书大部分章节的翻译并较好地完成了任务。伍维曦副教授和孙红杰副教授都是上海音乐学院培养出来的优秀的音乐学博士（分别师从陶辛教授和杨燕迪教授），目前已是我国西方音乐史研究领域知名的青年学者。由于专业上的原因，我与他们接触较多，比较了解他们二位的求学过程和学术经历。伍维曦和孙红杰今天能在自己的研究领域取得一些成就，与他们对音乐学术的浓厚兴趣和用功是分不开的。特别要提到的是，他们二位通过刻苦的学习，已经较熟练地掌握了英语，这就使得他们不仅能够顺利地完成本书的翻译，而且可以不断扩展研究视野，提升自己的学术品位。我一直认为：在中国从事西方音乐史的学术研究必须掌握一门外语，这种“掌握”不仅是指能很顺畅地研读外文文献，还能从事本专业外文文献的翻译工作。伍维曦和孙红杰的翻译实践和学术成果对我国有志于西方音乐史研究的青年学子应该会有一定的启发。顺便一提，伍维曦博士和孙红杰博士将各自独立担当一部“诺顿音乐断代史丛书”之专著的翻译，分别是《中世纪音乐》和《文艺复兴音乐》，对此我翘首以待。

在本书的开头，是我专门为这部著作的翻译写的一篇作为“代导读”的文章，“古典音乐：时代•风格•经典”，它曾先以学术论文的形式发表于《星海音乐学院学报》2011 年第 2 期。需要说明的是，这篇文章并不是对这部音乐断代史专著的书评，而是我本人对“前古典音乐”（pre-Classical）至“维也纳古典主义”(Viennese Classicism) 音乐发展历程中几个关键问题进行的学术思考。虽然此文所表述的是我对“古典音乐”相关问题的特殊关注和个人理解，但我想文中所阐释的“时代”、“风格”、“经典”的观念和意义应该有助于读者对这部“古典音乐”论著的阅读和理解。

最后，我要感谢上海音乐出版社社长兼总编辑费维耀先生，正是他的学术眼光和对西方音乐学术著作翻译的一贯重视，使得“诺顿音乐断代史丛书”能

够在该社的外国音乐理论著作出版计划中立项并得到相关的支持。我还要特别感谢本书的责任编辑于爽女士，她的专业知识和工作热情使得这部译著能够顺利出版。

译者的能力有限，在此敬请读者对这个译本中存在的错误和不妥之处提出指正意见，以便今后再版时修订。

2012年12月于上海音乐学院